FRANCISCA NOGUEROL JIMÉNEZ
MARÍA ÁNGELES PÉREZ LÓPEZ
ÁNGEL ESTEBAN
Y JESÚS MONTOYA JUÁREZ (EDS.)

LITERATURA MÁS ALLÁ DE LA NACIÓN

DE LO CENTRÍPETO Y LO CENTRÍFUGO EN LA NARRATIVA HISPANOAMERICANA DEL SIGLO XXI

IBEROAMERICANA • VERVUERT

FRANCISCA NOGUEROL JIMÉNEZ
MARÍA ÁNGELES PÉREZ LÓPEZ
ÁNGEL ESTEBAN
Y JESÚS MONTOYA JUÁREZ (EDS.)

LITERATURA MÁS ALLÁ DE LA NACIÓN

DE LO CENTRÍPETO Y LO CENTRÍFUGO EN LA NARRATIVA HISPANOAMERICANA DEL SIGLO XXI

IBEROAMERICANA • VERVUERT

LITERATURA MÁS ALLÁ DE LA NACIÓN:
de lo centrípeto y lo centrífugo en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI

Francisca Noguerol Jiménez, María Ángeles Pérez López, Ángel Esteban y Jesús Montoya Juárez (eds.)

Iberoamericana • Vervuert • 2011

Reservados todos los derechos

© Iberoamericana, 2011

Amor de Dios, 1 — E-28014 Madrid

Tel.: +34 91 429 35 22

Fax: +34 91 429 53 97

info@iberoamericanalibros.com

www.ibero-americana.net

© Vervuert, 2011

Elisabethenstr. 3-9 — D-60594 Frankfurt am Main

Tel.: +49 69 597 46 17

Fax: +49 69 597 87 43

info@iberoamericanalibros.com

www.ibero-americana.net

ISBN 978-848489-624-1 (Iberoamericana)

ISBN 978-3-86527-679-7 (Vervuert)

Depósito Legal:

Diseño de cubierta: Carlos del Castillo

Impreso en España

The paper on which this book is printed meets the requirements of ISO 9706

ÍNDICE

¿Desterritorializados o multiterritorializados?: la narrativa hispanoamericana en el siglo XXI

Ángel Esteban / Jesús Montoya Juárez

APROXIMACIONES CRÍTICAS A LA NOVELA

De la identidad a la ciudad en la narrativa puertorriqueña de entresiglos

María Caballero Wangüemert

Del pulso al impulso: musas y ninfas constantes e inconstantes

Ángel Esteban

“La Suisse n’existe pas”: una reescritura poshumana y transnacional de la identidad uruguaya

Jesús Montoya Juárez

Utopías intersticiales: la batalla contra el desencanto en la última narrativa latinoamericana

Francisca Noguerol Jiménez

Plop: anti-Apocalipsis de Rafael Pinedo

Erika Martínez Cabrera

La tentación de no escribir: el escritor como informante

Reinaldo Laddaga

Y la línea me cruzó a mí. Escritura y frontera en el norte de México

Ana Marco González

Los signos del Mal y la cultura popular en Los vivos y los muertos de Edmundo Paz Soldan

Karim Benmiloud

APROXIMACIONES CRÍTICAS AL CUENTO Y A LAS FORMAS BREVES

Andrés Neuman en las distancias cortas

Álvaro Salvador

Del cuento hispanoamericano a las formas breves en lengua castellana: hacia lo universal

Adélaïde de Chatellus

TRANS-LATINOAMERICANOS: LA FICCIÓN DESDE LA FICCIÓN

Vine a la Mancha porque me dijeron que acá vivía mi padre

Juan Carlos Méndez Guédez

Dos mulatos posnacionales

Luis Manuel García Méndez

Literatura y exilio, “un buen salvaje” escribiendo en París

Consuelo Triviño Anzola

Pasaporte de frontera (10 fragmentos hacia ninguna parte)

Andrés Neuman

Sobre los autores

¿DESTERRITORIALIZADOS O MULTITERRITORIALIZADOS?: LA NARRATIVA HISPANOAMERICANA EN EL SIGLO XXI

Ángel Esteban / Jesús Montoya Juárez

La globalización ha generado una intensificación de la movilidad sin precedentes a través de las fronteras que ha acarreado transformaciones en el significado de los límites e imaginarios nacionales. En consecuencia de ello, cada vez más discursos narrativos y críticos en los últimos años han planteado, paralelamente a la exigencia de una perspectiva más amplia para interpretar el conjunto de la literatura hispanoamericana, la superación de los cajones de sastre epistemológicos nacionales en el estudio de la literatura hispanoamericana. Los seminarios internacionales de narrativa hispanoamericana de Granada o el congreso de "Última narrativa hispanoamericana" de Salamanca, junto con los libros que estos han producido[1], han estudiado las transformaciones de la literatura hispanoamericana actual y han dado buena muestra de en qué medida las fronteras nacionales han venido volviéndose porosas o, más bien, cómo la noción de frontera ha mutado y se ha imbricado en mayor o menor medida con toda realidad susceptible de ser narrada por la literatura de los últimos veinte años. Los manifiestos literarios ya clásicos de la nueva narrativa del continente americano que produce literatura en español se las entienden difícilmente con los Estados nacionales cuando no niegan el hecho de que pueda pensarse en una literatura hispanoamericana —o en cada una de las literaturas nacionales— más allá de como una convención o tradición construida por los distintos actores del campo literario que, quiéranlo o no, perpetúan esa etiqueta por razones comerciales, de posicionamiento ideológico o en aras de un mejor manejo de la información mediante la inclusión de autores y obras en un determinado catálogo.

La crítica se ha valido de herramientas teóricas provenientes del poses-tructuralismo y la teoría posmoderna para hablar de una literatura desterritorializada, a propósito de una generación de

autores nacidos en su mayoría desde 1960, que no dudan a menudo en apostar por su carrera literaria migrando a diferentes países que les permitan proyectarse internacionalmente (Noguerol 2008). Tanto su biografía, como los lenguajes que emplean o las temáticas de sus obras están en consonancia con una lógica transnacional que determina el mercado global de la literatura en español, de la cual estos autores son plenamente conscientes. Los análisis de las transformaciones acaecidas en los Estados nacionales a cargo de sociólogos y antropólogos de la cultura, particularmente en lo que atañe a Latinoamérica, han incidido en la fractura de los Estados-nación paralela al surgimiento y complejización de una sociedad red que parece reproducirse también en la narrativa de estos autores, que se sienten cómodos en la frontera entendida como un espacio identitario que tiene más de estrategia optativa o negociación que de desarraigo forzoso[2]. Sin embargo cabría preguntarse en qué medida esta idea de lo desterritorializado o extraterritorializado como lugar de enunciación de la nueva narrativa latinoamericana se ha vuelto excesivamente inflacionaria o resulta la metáfora más adecuada para explicar una literatura atendiendo a las transformaciones que el contexto contemporáneo produce en la biografía o la identidad del escritor y sus lectores, en la forma lingüística, el contenido temático o inclusive en el soporte en que aparecen los textos, en esta era de migraciones masivas e hipercomunicación. De hecho existe un debate acerca de en qué medida puede hablarse de Internet por ejemplo como un espacio completamente desterritorializado. Y buena parte de las razones por las cuales puede pensarse en una Telépolis que al tiempo que desterritorializa los contextos importa a su vez un contexto heterogéneo y multiterritorializado al mundo virtual podrían aplicarse de igual modo a la literatura que nos ocupa[3]. Antes al contrario habría que hablar de una redefinición de los territorios en contextos de globalización, pues no hay desterritorialización sin reterritorialización. Por ese motivo sería conveniente no negar las fuerzas centrífugas que desterritorializan la experiencia de la escritura y la lectura, pero sí recalcar la medida en que siguen estando vigentes unas cuestiones identitarias afectadas por los procesos de globalización en autores y obras que podrían pensarse entonces, no desde una desterritorialidad entendida como una no pertenencia a ningún espacio identitario, sino desde una multiterritorialidad ya real, ya imaginada. En efecto, aunque

delimitar el proceso comunicacional en que consiste la producción literaria de un determinado autor (que abarcaría la escritura, edición, publicación, distribución, lectura, etc.), en las fronteras de una determinada nación es hoy imposible, los territorios, las naciones y la forma en que estos acceden e influyen en estos procesos no han desaparecido.

Si entendemos, junto a Fernando Aínsa, que la narrativa latinoamericana de los últimos años se ha visto atravesada de tendencias centrípetas y centrífugas, siendo estas últimas las dominantes (2010), resulta interesante recordar en qué medida lo centrípeto ha dado también una literatura en la que emerge con fuerza lo local, rescribiéndose lo nacional desde una óptica posnacional, si se quiere, o inclusive transnacional, es el caso de las narrativas que algunos autores han denominado de la desviación o del "cainismo" narrativo (Restrepo cit. en Villena 2005), testimonios de la violencia neoliberal, narrados frecuentemente en primera persona por personajes marginales que visualizan las aporías de las sociedades latinoamericanas posmodernizadas. Posiblemente sea tan inexacto celebrar el fin de la literatura hispanoamericana por la extrema dificultad de leer redefiniciones de aspectos vinculados a las identidades colectivas, continentales, y/o nacionales en los textos, como seguir leyendo la literatura de los últimos veinte años como un síntoma de una enfermedad nacionalista incurable de la que no se puede escapar, queriendo convertir la narrativa latinoamericana, como hace el falso crítico que inventa Jorge Volpi en uno de sus ensayos, en lo que ya nunca será: una serie de novelas de la tierra posmodernas o de sucedáneos pos, reciclados hasta la extenuación, del boom de los años sesenta.

Es indudable que la globalización ha despertado también un interés en lo local (Martín-Barbero 2004), ahora glocalizado o fronterizo, en que se invoca la disolución de las categorías de la modernidad, por supuesto también de la nación como podía entendérsela, pero en la frontera, al mismo tiempo, se vuelven visibles las presencias fantasmales de la identidad (inclusive las de herencias nacionales, regionales o locales), constituyéndose el espacio en que entran en conflicto para producir nuevas formas identitarias. Así, en buena parte de la literatura hispanoamericana actual podría leerse una visualización visceral y a menudo traumática de la posibilidad o

imposibilidad de los vínculos entre literatura y nación, no para negarlos en su totalidad, sino para reflexionar sobre el modo en que la literatura puede alegorizar un obstáculo o un "escollo" (Noemí 2008), una interferencia en la aparentemente ininterrumpida señal del neoliberalismo como horizonte del tiempo contemporáneo, y constituir así un espacio híbrido en que se reproducen y se visibilizan las aporías del capitalismo tardío. A nuestro juicio, incluso en ciertos casos extremos en que las obras literarias tematizan la irrisión de lo nacional, estas no hacen otra cosa que hablarnos de la identidad o de cómo la identidad se reformula. Los diferentes modos de disolverse en lo global, también, se vuelven construcciones identitarias interesantes de leer. De la representación del cronotopo cero a las diferentes narrativas en que se espectacularíza la diferencia, de la representación de los no lugares a la visualización de contextos transnacionales, de la emigración al Apocalipsis, de las utopías intersticiales a la tentación de no escribir, combinando en diversa proporción las fuerzas de lo centrífugo y lo centrípeto, la narrativa de los últimos años que analiza este libro postula una identidad mutante, que se urbaniza, se vuelve fronteriza, híbrida, apocalíptica, multiterritorial, universal, posnacional, etc. A la tarea de desbrozar sus modos de representación se dedican los estudios contenidos en este libro, que bucean en la narrativa puertorriqueña multiterritoriali-zada de los últimos años, atienden a las reescrituras posapocalípticas de la identidad uruguaya y argentina tras la debacle de 2001, exploran los espacios transnacionales que recorren los protagonistas de la literatura mexicana norfronteriza, examinan las formas de entender la literatura como generación de espacios de socialización y las reescrituras de la utopía en la literatura latinoamericana reciente en tanto respuestas a la globalización, analizan la tendencia hacia lo universal en el cuento y las formas breves en español, reflexionan sobre las diferentes formas de habitar la frontera a propósito de escrituras fundamentales para entender lo posnacional o sus vecinos semióticos, como es el caso de las obras de José Manuel Prieto, Junot Díaz, Guillermo Cabrera Infante, Edmundo Paz Soldán o la de nuestro —por granadino de adopción— premio Alfaguara de novela 2010, Andrés Neuman.

A lo largo de sus tres secciones, la primera de ellas, dedicada a la novela latinoamericana del siglo XXI; la segunda, más breve,

dedicada al cuento; y una última, que recoge cuatro visiones de la última narrativa latinoamericana a cargo de cuatro narradores señeros de Venezuela, Colombia, Cuba y Argentina, este libro explora en qué medida la literatura latinoamericana reciente, heredera de una tradición extraterritorial que la marca política y culturalmente desde sus inicios, no es, en definitiva, ajena a los procesos globalizadores y tematiza en sus obras el replanteamiento de categorías identitarias como formulación de la identidad, la puesta en crisis de su sentido de pertenencia, tanto a una tradición narrativa como a un proyecto político o literario nacional para conectarse de otra manera a territorios y tradiciones múltiples. Toda la gama de experiencias de desterritorialización y reterritorialización que determinan lo transnacional como contexto en el que repensar la posibilidad/imposibilidad de transcribir experiencias comunitarias en contextos globales, explorada por esta narrativa, no afecta exclusivamente a la pléyade de narradores, no ya exiliados, sino con mayor frecuencia migrados fuera del continente, sino también a quienes escriben desde una cierta experiencia de autoexilio, insilio, de hibridez o de multiterritorialidad imaginada en los países latinoamericanos en las últimas décadas. Este volumen por tanto pretende intervenir en el diálogo que la narrativa latinoamericana actual establece con este contexto globalizado para negociar identidades signadas por la hibridez, los diferentes procesos de desterritorialización-reterritorialización o el transnacionalismo. La literatura latinoamericana se ha convertido en un espacio de tránsito en que se exilian o se desexilian escritores y críticos, una realidad conceptual desencializada que hace rizoma con espacios y territorios afectados por lo transnacional, una red neural con ramificaciones y dendritas que se extravían en diversas geografías reales —cartesianas— o virtuales, tanto latinoamericanas como universales. Aviso a navegantes: la crítica literaria ha de aproximarse a la neurocirugía.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

AÍNSA Fernando (2010): “Palabras nómadas: los nuevos centros de

la periferia". Alpha, 30. Edición Bicentenario, 55-78, <http://www.scielo.cl/pdf/alpha/n30/art05.pdf>.

— (2003): Narrativa hispanoamericana del siglo XX: Del espacio vivido al espacio del texto. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

ECHEVERRÍA, Javier (1999): Los señores del aire. Telépolis y el Tercer Entorno. Barcelona: Destino.

ESTEBAN, Ángel/MONTOYA, Jesús/NOGUEROL, Francisca/ PÉREZ LÓPEZ María Ángeles (eds.) (2010): Narrativas latinoamericanas para el siglo XXI: nuevos enfoques y territorios. Hildesheim/Zürich/ New York: Olms.

MARTÍN-BARBERO, Jesús (2004): "Nuevos regímenes de visualidad y descentramientos culturales". Luz Rodríguez-Carranza y Marilene Nagle (eds.). Reescrituras. Texto y teoría: estudios culturales 33. Amsterdam/ New York: Editions Rodopi, 19-40

MONTOYA JUÁREZ, Jesús/ESTEBAN, Ángel (eds.) (2008): Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006). Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

— (2009): Miradas oblicuas en la narrativa latinoamericana: fronteras de lo real, límites de lo fantástico. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

MORA, Vicente Luis (2006): Pangea: un manual de supervivencia en la selva digital. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

NOEMÍ, Daniel (2008): "Y después de lo post, ¿qué? (Realismos, vanguardias y mercado en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI)". Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban (eds.). Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 83-98.

NOGUEROL, Francisca (2008): "Narrar sin fronteras". Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban (eds.). Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert: 19-33.

TAYLOR, Claire y Thea Pittman (eds.) (2007): Latin American Cyberculture and Cyberliterature. Liverpool: Liverpool University Press.

VILLENA GARRIDO, Francisco (2005): Discursividades de la autoficción y topografías narrativas del sujeto posnacional en la obra de Fernando Vallejo. Dissertation. Ohio State University, <http://etd.ohiolink.edu/send-pdf.cgi/Villena%20Garrido%20Francisco.pdf?osu1117467762>.

VOLPI, Jorge (2008): "Narrativa Hispanoamericana INC.". Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban (eds.). Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 99-112.

— (2004): "El fin de la narrativa latinoamericana". VV. AA. Palabra

de América. Barcelona: Seix Barral, 206-223

▪

1. Nos referimos a la serie de seminarios internacionales de narrativa hispanoamericana de la Universidad de Granada, que hemos dirigido, que tuvieron lugar en los meses de abril de 2007, 2008 y 2009 respectivamente, y a los volúmenes Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006) (2008) y Miradas oblicuas en la narrativa latinoamericana: fronteras de lo fantástico, límites del realismo (2009). A los que se suman el congreso celebrado en la Universidad de Salamanca en abril de 2009, "Última narrativa hispanoamericana", dirigido por Francisca Noguerol y María Ángeles Pérez López, que ha dado como resultado el volumen de estudios Narrativas latinoamericanas para el siglo XXI (véase bibliografía). La extensión en el tiempo de la colaboración entre los dos grupos de hispanoamericanistas de Granada y Salamanca da cuenta de la importancia de la producción de este grupo como observatorio de las nuevas tendencias de la literatura latinoamericana.

2. Véase a este respecto el texto de Volpi (2008) o, en este mismo volumen, el capítulo a cargo de Andrés Neuman.

3. Sobre estas cuestiones pueden resultar una guía muy valiosa los textos de Echeverría, Mora y Taylor (véase bibliografía).

DE LA IDENTIDAD A LA CIUDAD EN LA NARRATIVA PUERTORRIQUEÑA DE ENTRESIGLOS

María Caballero Wangüemert

Universidad de Sevilla

¿MODERNIDAD/POSMODERNIDAD PUERTORRIQUEÑA?

> Si las visiones posmodernas de la cultura y la historia descansan en la noción del derrumbe o fracaso de las narrativas totalizantes representadas en muchos casos por la búsqueda de legitimación del gran tema de la identidad nacional, ¿qué sucede con la literatura de espacios nacionales coloniales y posindustriales como el de Puerto Rico, una nación que siente con reiterada fuerza el empuje de la globalización pero que no logra separarse totalmente de la necesidad de afirmar esa identidad nacional irreconocida e irrealizada en términos legales?
>
> (García-Calderón 1998: 217).

Quiero abrir mi trabajo con esta cita de Myrna García-Calderón en su libro Lecturas desde el fragmento: escritura contemporánea e imaginario cultural en Puerto Rico (1998), un acercamiento a la narrativa puertorriqueña desde los parámetros de la posmodernidad. La autora estudia a los escritores vivos en su doble vertiente de rechazo y solapada pervivencia de una tradición literaria cuyo eje es la búsqueda de identidad para la literatura isleña; y lo aplica a varios de la generación del setenta. Planteamiento con el que estoy de acuerdo, en principio. Pero quisiera preguntarme: ¿podría mantenerse esta afirmación hoy, más

de diez años después? Me gustaría hacer algunas consideraciones al respecto, sintetizando el proceso y tratando de ir un poco más allá en el tiempo (de los noventa en adelante).

Como instrumentos para una perspectiva de conjunto —ya que un artículo de estas características me impedirá profundizar en autores que sin duda lo merecen—, quisiera apoyarme en dos antologías que abren/cierran la primera década del siglo: Los nuevos caníbales. Antología de la más reciente cuentística del Caribe hispano (2000) editada por Boves, Valdez y Gómez Beras; y Convocados. Nueva narrativa puertorriqueña (2009) coordinada por Hernández. Y perfilar la indudable transición —nuevos autores, nuevos moldes, nuevos temas, nuevas formas de enfrentarse al texto si las hubiere … — con dos libros de entrevistas publicados en 2008: A viva voz. Entrevistas a escritores puertorriqueños, a cargo de Carmen Dolores Hernández, crítica literaria de El Nuevo Día; y Palabras encontradas. Antología personal de escritores puertorriqueños de los últimos 20 años (Conversaciones), que surge del ámbito universitario —Melanie Pérez-Ortiz—. Ambos textos tienen en común la oralidad: frente a las antologías abocadas a fijar el archivo, a congelar un grupo o generación —Reunión de espejos (1983), de Vega o Apalabramiento … (1983), de Barradas—, tienen la frescura del autor vivo, acosado tanto por el público medio como por la intelectualidad. No obstante, ambas mujeres representan dos actitudes, dos momentos por no decir dos generaciones —término tan problemático y absolutamente discutible para la más joven—. ¿Podríamos hablar entonces de modernidad/posmodernidad? Aún más, ¿es lícito aplicar términos como posmodernidad o poscolonialidad a Puerto Rico, incluso a Hispanoamérica? Sin agotar el asunto, bastante complejo, vamos a dedicarle unas líneas, antes de volver a las citadas antologías[1].

¿POSCOLONIALES NOSOTROS? LA CUESTIONADA POSMODERNIDAD LATINOAMERICANA

En el origen de la posmodernidad está la crisis, la incredulidad ante los grandes relatos, lo que conlleva la descentralización del gran

discurso, de la gran historia, de la verdad. Cuestiones exploradas por la crítica en las últimas décadas (Lyotard, Vattimo, Deleuze, Derrida, Baudrillard …) y cuyo corolario, más que previsible, está a la vista: deconstrucción, collage, meta-discurso lúdico, diseminación, interculturalidad, intertextualidad …

Ahora bien, también la crítica dio vueltas una y otra vez a un dilema: ¿cómo puede hablarse de posmodernidad en Latinoamérica si tal vez nunca alcanzó una modernidad en el sentido occidental, europeo, de la palabra? (Herlinghaus/Walter). ¿Será oportuno hablar de "modernidad periférica" (Sarlo, Brunner, Martín-Barbero) lo que eufemísticamente recubre la idea de "retraso" para el Nuevo Mundo? Hay cierto consenso en una idea: la poscolonialidad como categoría epistemológica tiene su lugar en la cultura posmoderna; y se entiende como reescritura del discurso del centro en el que brilla por méritos propios el argentino Borges, uno de sus primeros representantes trasatlánticos. La poscolonialidad es un proceso, una red de discursos de … "descentramiento semiótico-epistemológico y de una reapropiación de los discursos del centro y de la periferia y de su implantación recodificada a través de su inclusión en un nuevo contexto y paradigma histórico" (De Toro 1999: 34). En el polo opuesto, Víctor Bravo aborda así la cuestión:

En relación a América latina, hablar de una era postcolonial no se corresponde con la verdad (…) supone (…) un violentamiento conceptual que ha sido legitimado por el prestigio de la Academia norteamericana (Bravo 1998: 134).

América latina es producto de un profundo proceso de occidentalización que, en el contexto de sus extrañezas y negatividades, responde a características que la teoría de la cultura más reciente ha observado: heterogeneidad e hibridación, vacío y urgencia de raíces y apetencia de universalismo. No es postcolonialidad lo que parece caracterizarnos; es una compleja inserción en la modernidad y en la postmodernidad y es una estructura laberíntica de dependencia sobre la que no parece haber hoy proyectos de superación (Bravo 1998: 138).

Poscolonial o posoccidental, la cultura en el Nuevo Mundo parece caminar en la misma dirección. Frente a los viejos esencialismos derivados de la búsqueda de identidad, al binarismo manejado en tono maniqueo desde las metrópolis, a la Otredad como categoría excluyente, se produce un descentramiento: la hibridez (Bhabha, De Toro), el nomadismo (García Canclini) serán los nuevos parámetros en el enfoque poscolonial, la nueva estrategia discursiva transdisciplinaria. Aquí lo importante es subrayar el prefijo trans- que incide en ese "diálogo desjerarquizado, abierto y nómada que hace confluir diversas identidades y culturas en una interacción dinámica, en un proceso disonante de alta tensión" (De Toro 2006: 218-219). Y … "Ramón Grosfoguel y otros han establecido la convergencia simbólica y social de las poblaciones de Puerto Rico en la isla y en Estados Unidos en la forma de una etnonación integrada en su conjunto al estado norteamericano de modo muy distinto a la usual diada entre una nación política (o una colonia tradicional) y su población migrante" (Duchesne Winter 2005: 25).

Si se me permite, eso es Puerto Rico, cuya literatura es difícil de apresar; un país al que caracteriza la "errancia" como destino: "los puertorriqueños tenemos como apeaderos notables de nuestra identidad colectiva, el son, el mestizaje y la errancia", dice Vico Sánchez (1997: 91-92). Lo que confluye en una literatura "diasporriqueña" (Flores 2009: 160) fraguada por la diáspora de puertorriqueños neoyorquinos, cuya señal de identidad es la salsa (Otero Garabís 2000, Quintero Herencia 2005) y que lleva décadas interactuando con la cultura afroamericana. Pero aplicable también a la isla y aún más allá, como lo hace Juan Flores en su libro Bugalú y otros ensayos (2009), que acaba de ganar un premio de Casa de las Américas. Porque "exagerando bastante"

París, Londres, Toronto, Amsterdam, Nueva York y una vastedad de lejanos centros urbanos son ahora islas caribeñas de cierta manera, o de hecho nuevos polos de interacción e intersección entre diversas experiencias y tradiciones culturales caribeñas y no caribeñas (Flores 2009: 107).

Se trata de un circuito transnacional. Y como muestra, un botón: me remito a uno de los últimos, números de la Revista Iberoamericana (octubre/diciembre 2009) y a las palabras de su compilador:

El binomio Puerto Rico Caribe que titula este número monográfico designa una zona de interfuga (en cuanto que responde al) deseo de situar la producción literaria y cultural del país en la pluralidad dispersa de diásporas populares caribeñas con las cuales coincide en un insoslayable marco transnacional (Duchesne Winter 2009: 933).

Este es el contexto en que se mueven los escritores puertorriqueños de los noventa en adelante.

PUERTO RICO ¿NACIÓN, O COLONIA POSCOLONIAL, POSMODERNA Y GLOBALIZADA?

La búsqueda de la identidad es sin duda el paradigma organizativo del canon literario puertorriqueño (…). La nuestra quizá sea la última literatura del mundo hispano-hablante que todavía se piensa como una construcción inacabada, como un deseo de ser, y no hay un solo escritor que no se proponga esa tarea como una especie de profesión (Ríos Ávila 2002: 201, 206).

Tal vez por su especial coyuntura sociohistórica como Estado Libre Asociado (1952) escindido entre dos espacios, la isla y los Estados Unidos, transitados por la “guagua aérea” “Luis Rafael Sánchez dixit”, Puerto Rico vive varias décadas antes de la posmodernidad la experiencia híbrida y poscolonial de quienes andan desterritorializados. Como recordé en varias ocasiones, la generación del treinta “la del mítico ensayo Insularismo (1934), de

Pedreira" pivotó en torno al asunto identitario (la tierra, el jíbaro, el polo europeo del mestizaje …), como reacción al trauma del 98. Y desde entonces la identidad parece estar siempre ahí, sinuosa y multiforme, incluso en quienes la denuncian como "moderna" y "superada". Las generaciones del cincuenta y del setenta (René Marqués, Rosario Ferré, Ana Lydia Vega o Rodríguez Juliá …) incidieron en la ocupación yanqui y sus consecuencias, entre ellas la rotunda presencia de una lengua extraña en su propio territorio. Lo hicieron desde binarismos maniqueos, en el marco heredado del viejo realismo social (los del cincuenta), o desde la ironía, el humor y el divertimento lingüístico los del setenta. ¿Con qué finalidad? La búsqueda identitaria, el viejo motivo reutilizado una y otra vez con la urgencia de una literatura que se hacía eco del colonialismo camuflado tras el E.L.A: "Como la de sus antecesores —dice Luis Felipe Díaz (2008: 211)—, su literatura continuó girando en torno a una gran ansiedad na(rra)cional que los comprometía con un discurso de salvación patria de estirpe decimonónica". Tesis con indudables guiños al libro de Torrecilla, La ansiedad del ser puertorriqueño … (2004). Tesis que se sustenta en una paradoja: ¿identidad cultural sin soberanía nacional? Negrón insiste en que Puerto Rico … "presenta un colonialismo que de cierta manera siempre fue posmoderno, en tanto en cuanto se pretendió que con la invención del Estado Libre Asociado en 1952 se podría separar la identidad cultural del problema jurídico de la soberanía nacional" (Negrón 2009b: 945-946). Asunto que no es tan fácil:

El eje del discurso neonacionalista es que la identidad nacional está en peligro. ¿Dónde radica este peligro? En que una identidad que se presumía fija, coherente y estable se ha trocado en algo fluido e incierto. Ante esta amenaza se construye un imaginario nacional esencialista que reduce la nacionalidad puertorriqueña a la hispanidad y al español. Es decir, se postula una nacionalidad homogénea e inmutable (Pabón 2002: 51).

Su corolario previsible —la metáfora "casa = nación" tan prolífica y con tantos matices en los ochenta (López-Baralt 2004: 31-64)— fue paulatinamente abandonada. "La memoria no es una evocación

de un pasado real sino su representación", dice Pabón (2002: 69). Y continúa: "A diferencia de lo que postula el discurso nacionalista, la nación no es algo natural, sino una construcción histórica moderna" (Pabón 2002: 299), inseparable de su narración. Las identidades no se descubren, sino que se construyen. Y "Puerto Rico es una colonia poscolonial, posmoderna y globalizada" (Pabón 2002: 335). En consecuencia, los escritores de los noventa se embarcan en otros experimentos, en una línea más posmoderna/poscolonial, que pasa por la ruptura de géneros (crónica, periodismo, fotografía, ensayo …) y el abandono de binarismos, mientras se exploran los intersticios de un país nómada, definido por el "entre", con niveles lingüísticos variados y complejos. Esa circulación transnacional de la cultura, de la que habla Alfonso de Toro; esa identidad multilingüística y transterritorial glosada en tantas ocasiones por Martín-Barbero, afecta a un Puerto Rico que todavía no es nación independiente. Serán el cómic, la ciencia ficción y las reescrituras virtuales de la era cibernética las que consagren el término de reescritura de la mano de autores como Cabiya, Lalo o Acevedo, generando una literatura híbrida, que se sitúa en los intersticios genéricos y abre cauces novedosos a la posmodernidad/ poscolonialidad de los escritores isleños:

Esta hibridez "heterogénea y plural" no es expresión de un proceso de transculturación o desnaturalización impuesto por el imperialismo cultural, sino de la forma en que se entretejen tradición y modernidad en Puerto Rico como consecuencia de un proceso socioeconómico de modernización que operó sin excluir o desplazar lo tradicional y lo autóctono. Dicho de otra manera, la hibridez cultural es la expresión de la heterogeneidad multitemporal de la isla (Pabón 2002: 30).

LOS NUEVOS CANÍBALES, O DE LOS 2000 EN ADELANTE: ¿GENERACIÓN, GRUPOS …?

Los nuevos caníbales. Antología de la más reciente cuentística del Caribe

hispano abre el nuevo siglo y sus antólogos (Bobes, Valdez y Gómez Beras) coeditan en Isla Negra, Unión y Búho (2000). Tal vez el marco caribeño y la perspectiva de casi una década posibilitan una provisional canonización hoy, diez años después. Entre estos dieciséis cuentistas nacidos casi todos en los sesenta hay muchos consagrados: Luis López Nieves, Martha Aponte Alsina, Mayra Santos-Febres, José Liboy, Eduardo Lalo, Carlos Roberto Gómez Beras, Georgiana Pietri, Daniel Nina, Max Resto, Daniel Torres, Jorge Luis Castillo, Ángela López Borrero, Pepo Costa, Juan López Bauzá, Giannina Braschi y Pedro Cabiya. ¿Requisitos para ser publicados en su momento? Al menos un libro en la calle. En cuanto a los temas, el espectro se ha ampliado notablemente "el feminismo ya no es la obsesión de las mujeres, por ejemplo"; ha habido un giro de 180 grados en la narrativa:

la intertextualidad y parodia en el diálogo con la mejor literatura latinoamericana y europea; el replanteamiento de lo antillano; la reflexión sobre una nueva emigración puertorriqueña hacia los Estados Unidos (y al mundo), a través del discurso contaminado y polifónico; el rescate de (y desde) la marginalidad de otros discursos; la existencia de otro canon alternativo; la teoría y la práctica de la metaliteratura; la irreverencia como postura ante los valores tradicionales; y el virtuosismo plástico e iconográfico en el uso persistente (y resistente) de nuestra lengua (Boves 2000: 194-195).

Rubén Ríos, Mario Cancel y otros intentaron delimitar el canon de narradores puertorriqueños —en este artículo y por problemas de espacio me ceñiré a la isla— y plantear las nuevas estrategias al ataque. Tarea condenada de antemano: "No es posible, en este sentido, encontrar la obra fundadora, el texto límite que, encontrado en el pasado plantea la novedad definidora del porvenir", dice Rosado (1995: XVIII). Si bien los no-vecentistas … "rechazan los modos de representar del canon na(rra)cional, con su ideología tan anclada en la utopía de la moderna y radical identidad nacional y en el rancio deseo de dramatismo y protagonismo independentista (…), habría que ver si estamos entonces ante una nueva gestión grupal dentro de una no tan

diferente generación o si se trata más de un deseo de oposición (por razones de matices) que de un discurso literario de ruptura y con identidad propia" (Díaz 2008: 219, 214). Alcanzada de lleno en la línea de flotación, Mayra Santos-Febres le responde así:

Es más, casi cada uno de los cuentos de los noventa pueden ocurrir en cualquier parte … No se grafía la patria, ni sus espacios urbanos, ni sus (escasos y en peligro de extinción) espacios rurales. Y la identidad es vista como otro simulacro, como un juego de identidades, como un campo definitorio múltiple y cambiante, como un disfraz que se puede cambiar a mansalva, de acuerdo con lo que sea que se quiera tomar como causa o excusa del día (Santos-Febres 2005: 223).

¿Estamos ante algo distinto? Así lo habían vendido las antologías de los noventa, por ejemplo El rostro y la máscara. Antología alterna de cuentistas puertorriqueños contemporáneos (1995), compilada por Rosado, quien insiste: "muchos de los cuentistas de esta antología intentan evitar, hasta donde sea posible, toda referencia al contexto histórico-social puertorriqueño" (Rosado 1995: XXI); y Mal(h)ab(l)ar (1997) de Mayra Santos-Febres, quien promociona a sus dieciocho poetas y ocho cuentistas como memoria colectiva de lo que se hacía desde la marginalidad editorial: jugar intertextualmente con las tradiciones y desacralizarlas o erigir el absurdo como centro, siempre tendiendo a un lenguaje más literario, una referen-cialidad menos "puertorriqueña". Mayra estaría en el filo de los nuevos: profesora universitaria laureada, forma ya parte del canon.

Es decir, lo que con las cautelas debidas podría concluirse es que los escritores puertorriqueños del 90 en adelante están inmersos en una clave común a la narrativa posmoderna latinoamericana, a esa nueva generación de las letras hispánicas conocida por McOndo (1996) y el crack mexicano: extraterritorialidad, desterritorialización como fruto positivo del mundo global … en lo que coinciden abrumadoramente los críticos. "Seduce a los postmos el ubicarse en los intersticios, los umbrales, las fronteras, los

márgenes, los bordes y en las fugas nomádicas y ansiosas, en mezclar elementos dramáticamente dispares" (Díaz, 2008: 219).

A VIVA VOZ … /PALABRAS ENCONTRADAS …

¿Cuál es el panorama hoy, en que con la excepción de dos/tres escritores, quienes constituían el parnaso de Los nuevos caníbales se han consolidado? En un trabajo anterior, aún en prensa, para la Revue de Langues Neo-Latines (París) tracé las que me parecían líneas maestras del proceso: los coletazos de los gurús del setenta (Indiscreciones de un perro gringo [2005] de L. R. Sánchez; Las horas del sur [2005] de Magali García Ramis …), que en ocasiones se reciclan tomando como apoyo el e-mail (El corazón de voltaire 2005 y El silencio de Galileo 2009, de López Nieves); o la nueva crónica, cada vez más posmoderna de Edgardo Rodríguez Juliá: Caribeños (2002), San Juan ciudad soñada (2005) y La nave del olvido (2009), esta última muestra antológica de su recorrido por el género. La brillante madurez de francotiradores como Félix Córdova Iturregui (El sabor del tiempo, 2005, y Los hilos de la sombra, 2009) y Martha Aponte, cuya goleada narrativa en la década final del XX culmina con Sexto sueño (2007), novela dura y difícil con la que se estrena en España. Por fin, la plenitud creativa de los noventa: no existe —creo— una generación del 90 nucleada, pero los escritores que conformaron Los nuevos caníbales están en la cresta de la ola, como lo prueban Mayra Santos-Febres (Fe en disfraz, 2009), Cabiya (La cabeza, 2007 y Trance, 2008), Acevedo (Exquisito cadáver, 2001 y Carnada de cangrejo en Manhattan, 2008), o Franco (Alaska, 2006 y El peor de mis amigos, 2007), una novela de estructura abierta excelentemente trabajada, de ritmo lento, en torno a la soledad, pesadumbre y desolación del tecato. Cada una merecería un análisis pormenorizado que no me puedo permitir aquí.

¿Qué recogen A viva voz … y Palabras encontradas … de todo esto? Ante todo, el juego de la doble perspectiva de escritor y crítico, que exacerba la hibridez propia de las antologías. El prólogo de la primera supone una nueva y definitiva canonización de los

hombres/mujeres del setenta: once de los diecisiete entrevistados pertenecen a esa franja cronológica representada por L. R. Sánchez, Ferré, García Ramis, Rodríguez Juliá, Mayra Montero y López Nieves; pero también por los poetas e intelectuales coetáneos: Flax, Vega, Díaz Quiñones, Mercedes López-Baralt o Barsy. Es notoria la ausencia de Ana Lydia Vega, con el peligro de ostracismo que conlleva una exclusión así para quien fue una de las mejores escritoras del grupo, quiérase o no protagonistas del destino patrio; tema que recibieron de la generación anterior y desdramatizaron a base de ironía y humor. A viva voz … es una antología panorámica: dos autores del cincuenta (Soto y Díaz Valcárcel) enmarcan por arriba lo que tendrá su continuidad en la discutida generación del noventa, representada por Santos-Febres, López Bauzá, Cabiya y Ávila. Lo que se pretende es desencorsetar las generaciones, romper con la idea de que la evolución literaria es producto necesariamente de saltos o rupturas … Aun así, algo cambió y lo hizo de modo radical en los cuatro últimos … en los parámetros de la extraterritorialidad y lo metaliterario.

Frente a la perspectiva histórico-objetiva de esta antología que tiene en cuenta la tradición y el corpus literario nacional, Palabras encontradas … se plantea como una serie de "diálogos inquietos", es decir, una opción mucho más impresionista. Además de cuatro poetas, editores y gurús, muy en función de lo que el subtítulo adelanta —"antología personal"—, hay al menos ocho narradores con una presencia activa, aunque desigual en la isla: Mayra Santos Febres, Acevedo, Liboy Erba, Eduardo Lalo, Ángel Lozada, Áravind Adyanthaya, Pedro Cabiya y López Bauzá. Es obvio, no tiene sentido tratar de separar poetas, narradores, performance … Lo propio de los nuevos es la ruptura de géneros, el compaginar varios campos: Mayra y Acevedo son tanto poetas —buenos poetas— como narradores; Adyanthaya —el menos conocido— publicó un libro de cuentos, Lajas en 2002, pero es sobre todo teatrero. Lalo combina con éxito crónica y fotografía en Los pies de San Juan (2002) y Dónde (2006), denominado "ensayos fotográficos". La isla silente (2002) agrupa en un volumen su obra narrativa de los noventa, una narrativa de calidad y voluntariamente híbrida, entre la ficción y el ensayo, en torno a la ciudad de San Juan asaeteada desde la geografía, la antropología social, la comida … Los países invisibles (2008) reincide en la mirada a la vieja Europa, donde se educó. En

cuanto a Lozada, se abrió paso desde el escándalo por la marcada y exhibicionista temática gay de sus dos novelas —La patografía (1997) y No quiero quedarme sola y vacía (2006)—. Liboy, López Bauzá, Cabiya y Lalo ya estaban en Los nuevos caníbales … y han ido consolidándose, perfilando sus propuestas. Parecen practicar lo que Elsa Noya, autora de Leer la patria. Estudios y reflexiones sobre escrituras puertorriqueñas (2005) ha denominado "una poética de extrañamiento":

La respuesta parecería ser la incursión en una estética que podríamos definir como de extrañamiento (…), una estética que se demora y se complace en la incorporación y observación de lo extraño, lo insólito, lo que puede ser rápida y vulgarmente reconocido como fantástico, pero que lo trasciende en tanto despliegue o manifestación de lo lúdico … (Noya 2006: 77).

Parámetros aplicables a Liboy, López Bauzá, Cabiya e incluso a otro escritor que no recoge Melanie, Quiñones, en sus Breviarios. Quizá el más caótico y anárquico sea Liboy, si nos atenemos a El informe Cabrera (2009). Reivindica la oralidad y publicó una colección de cuentos, Cada vez te despides mejor (2003), que define como "alegorías, cuentitos pequeños de animales", "cuentos de mi familia tergiversados"; más bien lo que podría caracterizarse —y así lo hizo Acevedo, quien le ayudó en la selección del libro— como fantásticos. El más "profesional de la literatura", López Bauzá, ponceño formado en Estados Unidos que vive en San Juan al margen de la academia, publicó un libro de cuentos en el 97, La sustituta y otros cuentos y tiene varios proyectos en marcha.

En las antípodas —no tiene problemas con el bilingüismo, acepta como propia la literatura puertorriqueña en los Estados Unidos— "es innegable que Cabiya, desde muy joven, domina el oficio de escribir. Su trazo es seguro, ágil, culto" (Pérez-Ortiz 2008: 39). Profesor universitario en Santo Domingo, practica una literatura "ecléctica. Una mezcla a veces maniática de diversos temas, tonos y premisas (…) parodia de sí misma (…), me interesa la risa", dice en una entrevista de Nuevo Texto Crítico (2008: 85), en la que, por

cierto, solo él y Mayra representan a la isla a nivel internacional como narradores del nuevo milenio. Su ironía, el carácter lúdico de sus textos, patente en Ánima sola (2003), novela gráfica de protagonista femenina influida por la "japanimation"; y el brillante manejo de la lengua lo inscriben en la estela de la reescritura borgiana y de la literatura fantástica —algo subrayado por Gelpí en su discurso de entrada en la Academia de la Lengua Puertorriqueña —, sin ceñirse a los viejos tópicos del referente puertorriqueño. Así son sus libros de cuentos, Historias tremendas (1999, premiado por el Pen Club y el Instituto de Literatura Puertorriqueña) e Historias atroces (2003), parodia de diversos géneros y en los que Duchesne atisba "ese ciudadano insano", ni comprometido ni enfermo, a pesar de lo paranormal, sino desociologizado. Ejemplo de ello, asimismo, sus novelas, La cabeza (2007) y Trance (2008), fruto de …"la inclinación que yo siempre tuve por hacer una literatura de la imaginación. Que no tuviera nada que ver con la cuestión social ni con la cuestión política ni con la cuestión de la identidad"… (Pérez Ortiz 2008: 244). Si bien no faltan sutiles relecturas de su obra, por ejemplo, la de Néstor Rodríguez, quien dictamina el franco cariz biopolítico de textos como "Relato del piloto", que abre Historias tremendas, reinterpretación —según él— del traspaso imperial de Puerto Rico a Estados Unidos en el 98, desde la ciencia ficción y en el que excepcionalmente parece abandonar … "el escrúpulo desterritorializador de su producción anterior para entrar a saco con el tema de la identidad cultural puertorriqueña" (Rodríguez 2009: 1245). Dramatiza la metáfora del laboratorio imperial desde una historia de clones; y eso que siempre declaró …

esa marca tan forzada y obvia de lo puertorriqueño que desde temprano detecté en la literatura que nos daban a leer en la escuela me sacaba de quicio (…). Pero no eran realmente estos contenidos los que me inspiraban repudio; era el uso falso que de ellos hace esa literatura, forzándolos a servir un propósito político, comunitario, de identidad. Hasta pedagógico, diría; estampas, moralejas. Son obras que tienen más que ver con un proyecto social que con una propuesta literaria, artística (Rodríguez 2009: 1244).

Por mi parte añadiría que esta descripción viene al pelo para los del cincuenta, nucleados en torno a la División de Educación para la Comunidad. Dudo que la aceptaran los setentistas.

Junto a él, de modo muy distinto, Acevedo y Lalo son los más híbridos y nómadas. Rafael Acevedo se dio a conocer como poeta y gestor cultural de la revista Filo de juego (1983-1987) y nunca abandonó su actividad poética cuyas últimas entregas son Canibalia (2005) y Moneda de sal (2007). No obstante, su novela Exquisito cadáver (2001), premiada en el certamen de Casa de las Américas de La Habana, es un texto singular y complejo, que su autor define como poético y que se mueve entre la ciencia ficción y el policial. "Yo pienso que en el caso de Puerto Rico … ese tipo de literatura policíaca, novela negra, neogótica, como uno le quiera decir, neofantástica, de ciencia ficción es un signo de madurez", dice (Pérez- Ortiz 2008: 104). Acaba de editar Carnada de cangrejo en Manhattam (2009), texto narrativo con una novedosa presentación, un doble relato breve en primera persona, cuasisurrealista y, en ese sentido, metáfora del absurdo cotidiano en la gran ciudad.

La entrada del XXI afianzó como poeta a Mayra Santos-Febres: Tercer mundo (2000) y Boat People (2005). Y descubrió su faceta de novelista aureolada y popular: Sirena Selena vestida de pena (2000, traducida a varios idiomas y finalista del Premio Rómulo Gallegos de Novela de 2001); Cualquier miércoles soy tuya (2002), y Nuestra Señora de la noche (2006), finalista del Premio Primavera de novela en España, y guiño intertextual a un famoso cuento de Ferré, "Cuando las mujeres quieren a los hombres" (1976). En ese sentido, Mayra enlaza con temas de la generación del setenta. Podría decirse que Fe en disfraz no innova, se mueve en los parámetros del deseo y la negritud femenina. Y rompe una lanza por lo visceral, por los ritos paganos y el culto a los ancestros que la civilización actual anuló. La historia en primera persona es un flashback: en el borde de una cita, el blanquito historiador y técnico en digitalización de documentos Martín Tirado, repasa su enganche sadomasoquista con su jefa negra en un juego autodestructor, trasunto implícito de la relación que mantienen desde el XVIII isleño amos y esclavas según documentos que estudian ambos y se transcriben, constituyendo una segunda línea textual. Las convenciones y racionalidad blancas quedan devastadas por la

pulsión erótica que corroe todo.

“CONVOCADOS”… O DE LOS NOVÍSIMOS

Extraterritorialidad, nomadismo, “narrar sin fronteras” (Noguerol 2008) en la propia isla. Una isla en la que conviven la literatura impresa y la virtual, en que se impone cada vez más la iconización del medio literario; la metaficción y la intertextualidad (el texto como reacomodo de otros), el disolver las textualidades en el macrocosmos de la teoría (Lalo, Cabiya, Nina). Son palabras casi textuales de Cancel, tal vez el crítico que más arriesgó por apresar lo inapresable, una producción en marcha, que incluye los talleres literarios de Mayra Santos-Febres y López Nieves, lejos ya del pionero Díaz Valcárcel. Por cierto, que el autor de CiudadSeva mantiene una Maestría de Creación Literaria en la Universidad del Sagrado Corazón con ecos brillantes, entre otros una finalista en el premio Planeta 2009 (Maira Landa, Concierto para Leah). Que incluye también el estallido de los blogs literarios.

De Puerto Rico al Caribe … Del realismo social al virtual: Exquisito cadáver es una brillante distopía del futuro, con ecos de Blade Runner, que no le queda a la zaga a El delirio de Turing, de Paz Soldán (Montoya Juárez 2007); una excepción en el panorama puertorriqueño. Del realismo social también al realismo sucio, cuyo eje es la violencia tremendista y el thriller (Aponte, La Torre Lagares) y en la que cabría Fe en disfraz, con evidentes puntos de contacto con “la belleza bruta” (el título de la colección de cuentos de Font Acevedo encubre un concepto textual aparentemente compartido por algunos), una poética de necrofilia, violencia y muerte. De la animalidad no hay salida —titula Mara Negrón su último libro, antología de ensayos sobre “animalidad, cuerpo y ciudad”—. No temas, sino metáforas —dice— paradójicamente enmarcados … “en una poética o escritura gozosa a partir de dos conceptos: el concepto de lo ominoso de Sigmund Freud y el de texto de goce de Roland Barthes” (Negrón 2009a: 2). Y aplica a cierta literatura puertorriqueña su traducción de Sara Kofman “La double e(s)t le diable”:

La inquietante extrañeza puede dar un tipo de placer masoquista, incluso un goce a partir de lo que angustia: un placer que también procede de la pulsión de muerte porque está unido al retorno y a la repetición; de ahí que no haya ningún sentimiento estético en el cual la pulsión de muerte no esté implicada (Negrón 2009a: 15-16).

¿Es eso todo lo que puede ofrecer la más reciente narrativa isleña? Resulta inquietante lo que ciertos críticos denominan una poética de lo abyecto: "este término es tal vez el más útil para caracterizar a Puerto Rico y al sujeto puertorriqueño de la posmodernidad —afirma Van Haesendonck (2008: 37), quien propone releer a Kristeva desde el psicoanálisis y trasvasar el concepto de "abyección" del objeto al sujeto (envilecido, humillado, abatido); un seudo-sujeto a medio camino entre lo real y lo virtual—. Más o menos discutible, la dinámica está clara: del intelectual épico al antihéroe de la postmoderna poscolonialidad: "la historia colectiva dejó de doler", dice Cancel (2007: 31). No tanto quizá, a la vista del boom ensayístico de los noventa (Coss, Meléndez, Gil …) que se desborda sobre el nuevo siglo (Ríos Ávila o Frances Negrón). Aun así, existe un cansancio, un deseo de airear las paredes … "Fatiga de identidad" titula Juan Duchesne uno de los ensayos de Fugas incomunistas (2005: 17-36) Y se apoya en palabras de Julio Ortega para aseverar que … "cualquier intento por crear una literatura de verdadero impacto debe evadir el cerco de las identidades, debe trocar sus identidades en éxodos" (Duchesne Winter 2005: 33).

Tal vez por ello, el tema está ausente de los novísimos como Sofía Irene Cardona (El libro de las imaginadas, 2008) y Vanessa Vilches (Crímenes domésticos, 2009). No hay barreras cronológicas entre los del noventa y los novísimos, como se hace patente en la antología Convocados (2009), coordinada por Carmen Dolores Hernández y producto de los certámenes convocados por El Nuevo Día, de 1997 a 2007. López Bauzá, Ma de Lourdes Seijo, Colón Sepúlveda, Alexandra Pagán, Hugo Ríos-Cordero, Juancarlos López, Ulrich Fladl, Paúcar, Karen Sevilla, Luis Othoniel y Damarys Reyes Vicente son los afortunados, ante los que se abre el futuro de la narrativa. Una narrativa que conjuga denuncia social —drogas,

suicidio— y final fantástico, seguridad en la tímida e irónica venganza femenina, ritmo lento, escritura cuasisurrealista y final sorprendente en narraciones alucinantes cuyos sujetos deambulan en un no-lugar a veces puertorriqueño, pero en verdad glocal, propio de la posmoderna poscolonialidad. Impulsando este proyecto, Carmen Dolores ha culminado su tarea crítica: abarcar con su trabajo de años el panorama literario puertorriqueño, dentro y fuera de la isla. Un panorama que Víctor Torres intentó condensar en su Diccionario de autores puertorriqueños contemporáneos (2009), texto de ineludible consulta, que la incesante creatividad isleña desbordará en breve.

De la identidad a la ciudad … Una ciudad que es esquina, encrucijada, puerto y pasaje para sus habitantes, según lo ha visto Otero Garabís: "la esquina no supone origen ni destino; más que una morada es un lugar de estar" —dice— mientras rescata una canción de Rubén Blades —Las esquinas son— cuyo desafío es el de … "convertir el lugar de tránsito en el espacio de estar; la historia del pasar o trascender en la del quedarse" (Otero Garabís 2009: 964, 966). Eso es Puerto Rico … eso es el Caribe.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

BARRADAS, Efraín (ed.) (1983): Apalabramiento. Diez cuentistas puertorriqueños de hoy. Hanover: Ediciones del Norte.

BOVES, Marilyn/VALDEZ, Pedro Antonio/GÓMEZ BERAS, Carlos R. (eds.) (2000): Los nuevos caníbales. Antología de la más reciente cuentística del Caribe hispano. San Juan de Puerto Rico: Isla Negra/ Unión/Búho.

BRAVO, Víctor (1998): "¿Postcoloniales, nosotros? Límites y posibilidades de las teorías postcoloniales". Celehis, Universidad

Nacional de Mar del Plata, 7. 10, 123-144.

BROWN, Andrew J. (2007): “Tecnoescritura: literatura y tecnología en América Latina”. Revista Iberoamericana. Pittsburgh, 73. 221, octubre-diciembre, 735-741.

CABALLERO WANGÜEMERT, María (2008): “La narrativa del Caribe en el siglo XX. II. Puerto Rico”. Trinidad Barrera (coord.). Historia de la Literatura Hispanoamericana. Tomo III. Siglo XX. Madrid: Cátedra, 265-282.

— (2010): “Puerto Rico en la encrucijada postcolonial: un país entre dos mundos”. René Ceballos, Claudia Gatzemeir, Claudia Gronemann, Cornelia Sieber, Juliane Tauchnitz (eds.). Passagen: Hibrydity, transmedialité, transculturalidad. Homenaje a Alfonso de Toro. Hildesheim/ Zurich/New York: Olms, 159-174.

CANCEL, Mario R. (2007): Literatura y narrativa puertorriqueña. La escritura entre siglos. Bogotá: Pasadizo.

CENTENO AÑESES, Carmen (2009): “Literatura del Caribe hispano: nuevos abordajes” y “La utopía perforada: la deconstrucción de lo nacional en el ensayo de Cuba, República Dominicana y Puerto Rico”. Desde el margen y el Caribe. San Juan de Puerto Rico: Tiempo Nuevo, 121-140 y 161-176.

DÍAZ, Luis Felipe (2008): La na(rra)ción en la literatura puertorriqueña. Río Piedras: Huracán.

DÍAZ, Luis Felipe/ZIMMERMAN, Marc (eds.) (2001): Globalización, nación, postmodernidad: estudios culturales puertorriqueños. San Juan de Puerto Rico: LACASA.

DUCHESNE WINTER, Juan (2005): Fugas incomunistas. Ensayos. San Juan de Puerto Rico: Vértigo.

FLORES, Juan (2009): Bugalú y otros guisos. San Juan de Puerto Rico: Callejón.

GARCÍA CALDERÓN, Myrna (1998): Lecturas desde el fragmento. Escritura contemporánea e imaginario cultural en Puerto Rico. Lima/Berkeley: Latinoamericana Editores.

HERNÁNDEZ, Carmen Dolores (ed.) (2008): A viva voz. Entrevistas a escritores puertorriqueños. San Juan de Puerto Rico: Grupo Editorial Norma.

— (ed.) (2009): Convocados. Nueva narrativa puertorriqueña. San Juan de Puerto Rico: Comunicadora Koiné Inc.

LÓPEZ-BARALT, Mercedes (2004): "Boricua en la luna: sobre las alegorías literarias de la puertorriqueñidad". Carmen Dolores Hernández (ed.). Literatura puertorriqueña. visiones alternas. San Juan de Puerto Rico: Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y El Caribe/ Puerto, 31-64.

MARTÍNEZ SAN MIGUEL, Yolanda (2003): Caribe Two Ways:

Cultura de la Migración en el Caribe insular hispánico. San Juan de Puerto Rico: Callejón.

MONTOYA JUÁREZ, Jesús (2007): “Ni apocalípticos ni integrados: medios audiovisuales en tres narradores del sur de América”. Revista Iberoamericana. Pittsburgh, 73. 221, octubre-diciembre, 887-902.

NEGRÓN, Mara (2009a): “San Juan, la ciudad que no existe”. De la animalidad no hay salida. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 291-302.

— (2009b): “El Caribe en la época de Babel: entre grito y gemido”. Coord. Juan Duchesne Winter. Revista Iberoamericana. Puerto Rico Caribe: Zonas poéticas del trauma. Pittsburgh, 75, octubre-diciembre, núm. 229, 945-962.

NEGRÓN MUNTANER, Frances (2004): Boricua Pop: Puerto Ricans and the Latinization of American Culture. New York: New York University Press.

NOGUEROL, Francisca (2008): “Narrar sin fronteras”. Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban (eds.). Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006). Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 19-33.

NOYA, Elsa (2005): Leer la patria. Estudios y reflexiones sobre escrituras puertorriqueñas. Buenos Aires: Alción.

NOYA, Elsa (2006): “Una estética del exorcismo. Nuevas narrativas puertorriqueñas”. Revista de Estudios Hispánicos. Puerto Rico, 33, 1, 69-80.

OTERO GARABÍS, Juan (2000) Nación y ritmo: “descargas” desde el Caribe. San Juan de Puerto Rico: Callejón.

— (2009) “Esquinas y/o encrucijadas. Una mirada al Caribe urbano en música y literatura”. Juan Duchesne Winter (coord.). Revista Iberoamericana: Puerto Rico Caribe: Zonas poéticas del trauma. Pittsburgh, 75, octubre-diciembre, 229, 963-981.

PABÓN, Carlos (2002): Nación Postmortem. Ensayos sobre los tiempos de insoportable ambigüedad. San Juan de Puerto Rico: Callejón.

PÉREZ ORTIZ, Melanie (ed.) (2008): Palabras encontradas. Antología personal de escritores puertorriqueños de los últimos 20 años (Conversaciones). San Juan de Puerto Rico: Callejón.

QUINTERO HERENCIA, Juan Carlos (2005): La máquina de la salsa: tránsitos de sabor. San Juan de Puerto Rico: Vértigo.

Revista Iberoamericana (2009): Puerto Rico Caribe: Zonas poéticas del trauma. Juan Duchesne Winter (coor.). Pittsburgh, 75, octubre-diciembre, núm. 229,.

RÍOS ÁVILA, Rubén (2002): “El peligro de la mirada”. La raza

cómica del sujeto en Puerto Rico. San Juan de Puerto Rico: Callejón, 189-274.

RODRÍGUEZ, Néstor E. (2009): “Espectros, alienígenas, clones: los sondeos poscoloniales de Pedro Cabiya”. Juan Duchesne Winter (coor.). Revista Iberoamericana Puerto Rico Caribe: Zonas poéticas del trauma. Pittsburgh, 75, octubre-diciembre, 229, 1243-1251.

ROSADO, José Ángel (1995): El rostro y la máscara. Antología alterna de cuentistas puertorriqueños contemporáneos. San Juan de Puerto Rico: Isla Negra/Universidad de Puerto Rico.

SÁNCHEZ, Luis Rafael (1994): La guagua aérea. Río Piedras: Cultural. — (1997): No llores por nosotros Puerto Rico. Hanover: Ediciones del Norte.

SÁNCHEZ Mesa, Daniel (ed.) (2004): Literatura y Cibercultura. Madrid: Arco Libros.

SANTOS-FEBRES, Mayra (ed.) (1997): Mal(h)ab(l)ar. Antología de nueva literatura puertorriqueña. San Juan de Puerto Rico: Fundación Puertorriqueña de Humanidades.

— (2005): “¿A manera de un pequeño manifiesto? O reflexiones a partir del reposo de los héroes”. Sobre piel y papel. San Juan de Puerto Rico: Callejón, 217-223.

— (2008): “Entrevista”. Nuevo Texto Crítico. La narrativa del

milenio en América Latina (2008). Stanford, 21, (41-42), 84-86.

TORO, Alfonso de (ed.) (2006): Cartografías y estrategias de la postmodernidad y la postcolonialidad en Latinoamérica: Hibridez. Globalización. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

TORO, Alfonso de/TORO, Fernando de (eds.) (1999): El debate de la postco-lonialidad en Latinoamérica: una postmodernidad periférica o cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

TORRECILLA, Arturo (2004): La ansiedad de ser puertorriqueño: etnoespectáculo e hiperviolencia en la modernidad líquida. San Juan de Puerto Rico: Vértigo.

TORRES, Víctor Federico (2009): Diccionario de autores puertorriqueños contemporáneos. San Juan de Puerto Rico: Plaza Mayor.

VAN HAESENDONCK, Kristian (2008): ¿Encanto o espanto? Identidad y nación en la novela puertorriqueña actual. Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

VEGA, José Luis (ed.) (1983): Reunión de espejos. Río piedras: Cultural.

■

1. En mi trabajo aprovecho ideas sobre la isla discutidas en otros

anteriores: “Puerto Rico en la encrucijada postcolonial: un país entre dos mundos”. René Ceballos, Claudia Gatzemeir, Claudia Gronemann, Cornelia Sieber, Juliane Tauchnitz. Hildesheim (eds.). Passagen: Hibrydity, transmedialité, transculturalidad. Homenaje a Alfonso de Toro. Zürich/New York: Olms, 2010, 159-174; “Puerto Rico en la era cibernética: hibridación y reescritura”. Homenaje a Milagros Ezquerro. Paris: Sorbonne (en prensa); y “Les années 2000 à Puerto Rico, des fictions post-modernes?” / “Los 2000 en Puerto Rico ¿ficciones postmodernas?”. Revue de Langues Neo-Latines. Paris (en prensa).

DEL PULSO AL IMPULSO: MUSAS Y NINFAS CONSTANTES E INCONSTANTES

Ángel Esteban

Universidad de Granada

Guillermo Cabrera Infante murió en 2005 sin cumplir tres deseos; uno: viajar a Cuba en el segundo avión fletado después de la muerte del dictador; dos: ver la película The lost city, dirigida, producida y protagonizada por Andy García, sobre la base de un guión del escritor cubano, y tres: publicar su triste trío de novelas inéditas. La primera de esas novelas, La ninfa inconstante, ya ha visto la luz en 2008 bajo el sello de Galaxia Gutenberg. Antes de morir, Guillermo dijo a la que ahora es su viuda, la actriz cubana Miriam Gómez: "La novela está completa, pero desorganizada. Trata de hacerlo tú, no ahora, que estás muy ocupada cuidándome, sino después, cuando acabe todo. Si no te gusta, o no te ves capaz, rómpela, porque no quiero que acabe siendo publicada por gente que no me conoce y sea un horror. No olvides esto: ha de tener la intensidad de un bolero. O de un sueño escrito" [1].

La ninfa inconstante tiene la intensidad de un bolero porque es un bolero, y la de un sueño escrito porque es un ejercicio de la memoria, tal y como esta se presenta cincuenta años después de que ocurrieran los hechos reales. "Todo pasa en el recuerdo" (Cabrera Infante 2008: 283), termina diciendo el narrador, expresión bicéfala en su polisemia: todo tiene lugar en el recuerdo, pero también todo deja de ser en el recuerdo, porque en el cubano hay una constante tensión entre lo vital y lo intelectual, entre los arrastres del deseo y los dictados de la mente (Molina Foix 2009: 15). Desde su condición de transterrada desde 1965, la narrativa de Cabrera Infante no ha hecho otra cosa que hablar de La Habana, de esa ciudad eternizada, fosilizada en los años cincuenta del siglo pasado, perdida en el recuerdo pero también donde todo pasaba u ocurría. Siguiendo la tesis de Iván de la Nuez, también Caín ha persistido en acentuar la barbarie implícita en Calibán

propuesta por Fernández Retamar, frente al pragmatismo de Próspero y la indefinición de Ariel. La fuerza de ese paradigma es tan poderosa, dice De la Nuez,

que incluso muchos intelectuales cubanos que salen al exilio lo renuevan continuamente. No importa que algunos de esos hayan sido, en La Habana, francófilos, posmodernos, urbanos, "descontextualizados". No importa, siquiera, que desbarren políticamente del régimen de La Habana. A la hora de establecer la compra-venta de identidades "exóticamente correctas" que impone la Europa posmoderna, nuestros artistas y escritores asumen el token y regresan al arquetipo del cual reniegan ideológicamente, pero cuya rentabilidad cultural no deja lugar a dudas ( ). Estos artistas cubanos de la era posmoderna, han descubierto que Calibán es un arquetipo efectivo para implicarse en la Europa occidental pero no a las viejas maneras. Es precisa su gestualización, su estetización, para entrar en la Europa de lo que Lyotard ha llamado una moralidad posmoderna: aquella en la que podemos acudir a contemplar nuestras peores catástrofes en un museo (De la Nuez 1997: 138).

Aunque estas palabras han sido dedicadas a los autores que salieron de la isla en los años 90 y de 2000 en adelante, también pueden aplicarse a los últimos textos de Caín, porque Guillermo nunca se acabó de ir de la isla o, más bien, siempre se ha estado yendo. Decía el poeta alemán Matthias Claudius que no solo existe un Heimweh, es decir, una añoranza del lugar de origen, sino también un Hinausweh, una añoranza al revés, un deseo de salir a otro lugar. Lo verdaderamente importante es que las dos formas de añoranza son complementarias, y se anulan en el momento en que empiezan a ser satisfechas. Kavafis decía en su poema "La ciudad" al personaje que quería abandonar su lugar para buscar otro sitio mejor: "Nuevos lugares no hallarás, no hallarás nuevos mares. La ciudad te seguirá. Vagarás por las mismas calles. Siempre llegarás a esta ciudad". En Cabrera Infante se da la paradoja de la globalización y el cosmopolitismo de los últimos años. Señala Luis Rodolfo Morán que los procesos de globalización "están

estrechamente relacionados con el fortalecimiento de patrones culturales locales" (Morán 1997: 22), pero también es cierto que el análisis de los procesos de globalización ha implicado una preocupación por la desterritorialización de las prácticas culturales, es decir, el hecho de que en la literatura de la globalización suele observarse cómo la producción, el consumo, las comunidades, la política y las identidades se separan de los espacios locales (Kearny 1995: 552). Todo esto guarda relación con la construcción de "hiperespacios", con características universales homogéneas, como franquicias de alimentos, aeropuertos, centros productivos, de espacios hiperreales como los parques de diversiones o los museos de cera, o espacios virtuales como Internet (Morán 1997: 27).

En esa doble faceta centrípeta y centrífuga, hay un concepto de la última antropología que encara el problema, el de "cosmopolitanismo", entendido no solo como cultura global, sino también como comprensión de las culturas locales. El individuo cosmopolita es el que, además de comprender su cultura añadida a los puntos fundamentales de otra cultura de amplia difusión, entiende también los procesos de las culturas locales que han dado origen a las culturas globalizadas. Es decir, "el cosmopolitanismo implica no solo el entender y ser capaz de manejar y actuar de acuerdo con los elementos compartidos por las culturas globalizadas, sino también elementos locales más específicos e idiosincrásicos de un determinado espacio local distinto al de su origen" (Morán 1997: 30). La globalización comporta uniformidad, olvido de diferencias, y provoca la ilusión de una cultura compartida, pero también asume la apreciación de una conservación de identidades y de memorias a partir de culturas específicas (Morán 1997: 31). En este sentido, el carácter de Caín tiene que ver más con el cosmopolita que con el migrante. A diferencia de este, el cosmopolita logra "superar las primeras etapas asociadas al optimismo desmedido y a la depresión de no comprender cuanto se esperaba, o lograr sus expectativas", y además consigue "establecer un ajuste y una adaptación centrados en metas específicas, tanto en relación con sus comunidades culturales de origen como en relación a las comunidades de destino. El cosmopolita es pez de dos aguas, mientras que los sujetos crispados en una identidad (es decir, los migrantes sin más) son individuos que se conciben a sí mismos como impermeables a un

medio en el que, de cualquier modo, ya están insertos, y hacen referencia solo a los elementos compartidos (previamente globalizados) con la cultura de inserción y muy especialmente a su cultura de origen" (Morán 1997: 31).

Por todo esto, no es gratuita la afirmación que hacía Miriam Gómez en la presentación de la novela póstuma de Caín, cuando aseguraba que "siendo su novela más cubana es también la novela más inglesa"[2]. En efecto, en esta obra del cubano, más que en ninguna otra, hay una sensación estentórea del peso omnipresente de la isla y, más concretamente, del peso de la ciudad y, más específicamente, de la zona del Vedado y la Rampa, hasta el extremo de que algún crítico ha llegado a decir que la novela "no cuenta nada, solo cuenta La Habana entera" (González Fuentes 2009: 3). Sin embargo, a la misma vez, y en un plano más escondido, que en cierta medida tiene que ver con la trama y sobre todo con la técnica principal de digresión y parodia, hay un fuerte componente anglosajón que nutre las estructuras verbales y los temas de conversación dentro del marco de la historia. Se podría decir que esta obra tiene como protagonista al lenguaje antes que a los dos personajes fundamentales o a la propia ciudad. Y en eso consiste su originalidad, su novedad y su alejamiento de soluciones narrativas tradicionales.

Desde un punto de vista externo, siguiendo el hilo argumental de la historia, la novela no ofrece nada nuevo con respecto a las novelas clásicas del cubano, de las décadas de los sesenta y setenta. Más bien es una vuelta a la forma tradicional de historia lineal, donde un personaje principal, narrador homodiegético, relata su encuentro casual con una adolescente habanera y las posteriores aventuras que realiza junto a ella. Es más, se podría decir que, en ese sentido, hay una involución, si comparamos este texto con Tres tristes tigres, donde el grado de experimentación es netamente superior. En La ninfa inconstante, el argumento es sucesivo, la historia cerrada y los hechos ocurren uno detrás de otro en un orden lógico y previsible. ¿Dónde reside, entonces, la originalidad? En la forma de encauzar la narración, en el desarrollo de cada suceso y en la forma de ensartar unas escenas con otras. Todo ello, en lugar de girar en torno a elementos de la trama, lo hace alrededor de habilidades verbales, ocurrencias, argucias, juegos de palabras, etc. El

contenido, en muchas ocasiones, deja de tener relación directa con la memoria, aunque él no lo reconozca, y se deja llevar por la digresión, que contribuye al desarrollo de la historia, de forma caprichosa. Es una cuestión meramente técnica, y parte del concepto de pun inglés, es decir, retruécano, agudeza verbal, albur, combinado con el wit (ingenio).

La obra cuenta el comienzo, el nudo y el desenlace fatal de una relación entre un hombre más o menos maduro y casado, con un chica de quince años que está a punto de cumplir dieciséis, la edad mínima en la que se permiten relaciones sexuales libres en Cuba. El título de la obra juega con el de una película clásica, La ninfa constante, de 1943, dirigida por Edmund Goulding y protagonizada por Joan Fontaine y Charles Boyer, pero a la vez realiza otro guiño clarísimo a Lolita, de Vladimir Nabokov, no solo por el nombre que da el protagonista a su musa, Estelita, que rima con Lolita, sino por la edad de los dos personajes, el tema del viaje sin rumbo, la picardía de la adolescente y, sobre todo, el hecho de que sea una ninfa. Humbert Humbert dice al comienzo de la novela de Nabokov:

Ahora creo que ha llegado el momento de introducir la siguiente idea: hay muchachas, entre los nueve y los catorce años de edad, que revelan su verdadera naturaleza, que no es humana, sino la de las ninfas (es decir, demoníaca), a ciertos fascinados peregrinos, los cuales, muy a menudo, son mucho mayores que ellas (hasta el punto de doblar, triplicar o incluso cuadruplicar su edad). Propongo designar a esas criaturas escogidas con el nombre de nínfulas (Nabokov 1986: 24).

Nínfulas, dice Humbert. Ninfante llamaremos nosotros a la del Caribe, porque además de ser inconstante, es casi una infante y es obra de un Infante con mayúscula, adulto y adúltero. Y el protagonista narrador es un nympholeptos, como lo son algunos de los protagonistas de las leyendas be-cquerianas, es decir, un individuo que suele espiar a las ninfas y verlas desnudas en el locus amoenus donde se bañan y divierten. Caín lo hace en La Habana que le gusta, donde las ninfas del Caribe, las ninfantes, esperan un príncipe azul que las saque de la

monotonía familiar y social.

Sócrates, ejemplo de voluntad férrea y sabiduría natural, habla a Fedro en el diálogo platónico que lleva el nombre de su interlocutor, y reconoce en su presencia que se halla poseído por las ninfas. Para justificar su falta de autodominio, asegura: "la manía es más bella que la sophrosyne", que quiere decir: "la debilidad es preferible al sabio control de sí mismo", porque la manía "nace de Dios" mientras que la sophrosyne "nace de entre los hombres". Caín es un cazador cazado, un Humbert que se deja seducir por la simplicidad y voluptuosidad de la ninfante, un perdedor que es capaz de decir a su mujer, en una escueta llamada telefónica, que no volverá más casa porque acaba de conocer a Estelita. Caín ha abandonado el pulso con la vida y se zambulle en el impulso.

Hasta aquí el motor del hilo argumental. Pero lo verdaderamente magistral en La ninfa inconstante no es toda esta suerte de intertextualidades argumentales con el cine y la literatura de los Estados Unidos, sino la actitud técnica y narrativa del autor que imita al vitalismo seducido del protagonista, en el que la manía vence a la sophrosyne. No es inconstante la ninfa, sino el autor. En Cabrera Infante hay también un abandono del pulso narrativo de filiación flaubertiana, de exagerada constancia y tesón, para abocarse a un torrente irreprimible de asociaciones acústico-semánti-cas que imbrican el esqueleto y la estructura de la obra, siguiendo la estela de los humoristas ingleses, del humor inglés y del pun inglés. Y ahí reside la originalidad de Cabrera, pues mientras en los escritores humoristas ingleses el pun es un recurso, en Caín es un eje.

Hay escritores cuyo método de trabajo es el pulso continuo con la historia y con el lenguaje subordinado a la historia para que ningún detalle quede suelto. Es, quizá, el método más tradicional, de estirpe flaubertiana. Obras bien construidas, con un orden riguroso y simétrico, con un inicio y un final, "que se cierran sobre sí mismas y dan la impresión de la soberanía de lo acabado" (Vargas Llosa 2006: 22). En el libro de Vargas Llosa sobre el autor de Madame Bovary, el peruano habla de la "lenta, escrupulosa, sistemática, obsesiva, terca, documentada, fría y ardiente construcción de una historia" (Vargas Llosa 2006: 76). Es decir, antes de pensar en la

obra en términos de lenguaje, Flaubert se compromete en alma y cuerpo con el cuerpo de la historia, y realiza un pulso constante con el argumento:

El primer paso es el dessin prémédité o plan de la obra: trazar una sinopsis donde queden esbozadas las grandes líneas de la historia. La preocupación central de esta primera etapa es el argumento: los personajes, la trayectoria dramática, los incidentes anecdóticos principales. En estas semanas, la reflexión sobre la forma es nula, Flaubert está consagrado a resumir en cuadros, capítulos y dibujos el tema del libro, al mismo tiempo que dejándose impregnar por la materia (Vargas Llosa 2006: 83).

Ese primer plan es tremendamente detallado, donde se trabajan los hechos más insignificantes. Y cuando comienza a redactar, la preocupación formal lo domina, pero no por completo. Como asegura Vargas Llosa, su ansiedad "es tan acuciosa en lo que se refiere a la estructura —el orden del relato, la organización del tiempo, la gradación de los efectos, la ocultación o exhibición de los datos— como a la escritura" (Vargas Llosa 2006: 84). De hecho, Flaubert trabaja, según el peruano, con dos cuartillas, una al lado de otra. En la primera escribe deprisa la primera versión del episodio, tratando de fijar exactamente los contenidos, tal como los ha ideado, sin preocuparse demasiado por la forma. Después corrige, tacha, mejora, emborrona y, finalmente, lo escribe en limpio en la segunda cuartilla. Es decir, la dedicación a la forma solo aparece en un segundo lugar, para fijar lo más perfectamente posible el contenido.

Digamos que esta es la manera de proceder más tradicional y común en los autores del siglo XX, incluido, por supuesto, Vargas Llosa, quien en sus Cartas a un joven novelista confiesa su procedencia flaubertiana en la entrega total a la estructura. Pero hay otra vía, menos común y más arriesgada, que es la del impulso. Hay autores que no conciben una historia cerrada y maniáticamente trabada desde el comienzo de la escritura, sino que obedecen a intuiciones, que pueden ser de muchos tipos. Un buen ejemplo de

ello es José Saramago, quien asegura que sus novelas crecen naturalmente, como los árboles, y no con premeditación:

Yo no hago planes jamás —nos dice el portugués al respecto—, y mucho menos lo que se llama la primera, segunda o tercera versión (…). Siempre he dicho que mis novelas crecen como un árbol, de manera natural y progresiva. Es decir, yo no podría jamás escribir un capítulo o un pasaje para integrarlo posteriormente en un lugar distinto al que estoy escribiendo. Para mí eso no tiene ningún sentido. Porque igual que el árbol no puede crear un rama que no esté sujeta al propio árbol, que esté mucho más arriba, suelta en el aire, tampoco yo puedo escribir una parte de una novela que no se sostenga en la anterior y sujete a la vez a la siguiente (Esteban y Cremades 2002: 344).

Para Saramago, cada palabra prepara la siguiente, cada situación introduce la situación siguiente, sin un plan general previo. En la obra de Caín, el proceso es diferente, aunque también deudor del impulso. Su técnica de narración tiene que ver con la agregación de elementos a veces aleatoria, más que con la estructura cerrada (Esteban y Cremades 2002: 143). Él mismo nos lo cuenta: “Escribo con un gran sentido de diversión, con un empeño de jugar primero y luego de observar el juego casual o causal que se establece entre las palabras, mientras selecciono las posibilidades de juego que ellas, entre sí, me permiten y el juego de relaciones que establecemos todos en espera de que el lector deje de ser un espectador y entre también en el juego. Esta intrusión aleatoria en el lindero lúdico llega a conservar los equívocos inesperados que produce mi mecanografía o los errores en que puedo incurrir en el primer borrador” (Esteban y Cremades 2002: 145). Y en esa actitud tiene mucha importancia la introducción de elementos que proceden de grandes escritores paródicos anglosajones. Por ello, Cabrera Infante es un escritor altamente original y atípico con respecto a los narradores de su generación, la del boom, ya que sus maestros no son Faulkner, Hemingway y los de la Generación Perdida norteamericana, sino Pope, Swift, Sterne, Jerrold, Wilde, Carroll y Sydney Smith, según él mismo reconoce en su artículo

"¿Existe un humor inglés?" (Cabrera Infante 2003: 30). Su novela crece no solo bajo los dictados del recuerdo y la memoria, como él trata de justificar en las primeras páginas, sino alrededor de los juegos que le han enseñado los ingleses, y que se constituyen en el motor que ejecuta el avance temático de su novela. El argumento de La ninfa inconstante es, más que sencillo, simple, porque las escenas en las que se describe la relación del protagonista con Estelita no tienen más ilación que el hecho de que una se coloque detrás de otra en el tiempo en que ocurren. Así, la verdadera originalidad de Caín estriba en que el juego de palabras, el pun y el wit son los que llenan de contenido el texto, y mantienen viva y determinan la trama y la estructura del relato. Sus musas no son griegas, son inglesas y viven de las asociaciones acústico-semánticas. Para Cabrera, la agudeza verbal y la parodia son un arte. Es más, son su arte. Él no concibe otro modo de escribir una novela, un relato o un artículo. Y ese arte es sumamente atractivo por su condición de ambivalencia. Por un lado, es reconocimiento y aproximación. Por otro, agresión y distanciamiento. Dualidad entre dos textos o contextos, sincrónica pero disonante, que crea entre los dos polos de la relación un espacio imaginario (Montenegro 2005: 276) el cual, al ser aprehendido por el lector, concluye en el goce estético y humorístico.

La técnica narrativa, entonces, encuentra su acomodo en los procedimientos del gesto paródico o el juego de palabras, y la materia narrativa de muchos de los capítulos no es otra cosa que una sucesión de situaciones paródicas, intertextuales, ambiguas o ambivalentes. En abril de 2005, recién fallecido el cubano, se publicó en Letras Libres el texto inédito de una conferencia de Caín, bajo el título de "Ars poética", donde se trataba, en un principio, de profundizar teóricamente en su propia poética narrativa. Pues bien, ni siquiera en un texto de esas características teóricas, el autor cede a la tentación de basar su línea argumental en el puro juego. Así comienza:

Esta charla debía llamarse "Parodio no por odio". Pero creí que si tenía un título en latín ustedes pensarían que soy un hombre culto, cuando soy un hombre oculto. Oculto detrás de mis gafas, oculto

detrás de mi nombre, oculto detrás de las palabras. Una de esas palabras es parodia. Todos la conocemos, aunque nadie recuerda que está emparentada con paranoia, o manía persecutoria. Afortunadamente, parodia queda cerca de parótido[3] que, como las parótidas, tiene que ver con el oído, no con el odio. Parodia y paronomasia[4], jugar con las palabras, son vocablos vecinos. Se puede hacer parodia sin paronomasia, pero muchas veces la paronomasia es una parodia de una sola palabra. ParonomAsia es una tierra donde abundan las parodias. De ese Oriente vengo y voy.

Mamá yo quiero saber

de dónde son las parodias.

Yo las quiero, tú las odias.

¿De dónde serán?

¿Serán de La Habana?

Tierra vana, soberana.

Mamá, ¿por qué tú las odias?[5]

Así paro días y paro noches.

Este es un introito.

Ahora el exergo:

“Hay gente que odia la parodia.”

Vladimir Nabokov (Cabrera Infante 2005: 10).

Caín es consciente de que está dando gato por liebre a su audiencia, por lo que, dos páginas más adelante, confirma, después de una pausa: “Tal vez alguno entre ustedes habrá advertido que llevo unos diez minutos haciendo parodia sin que se note, como el buen burgués de Molière que hablaba en prosa y no lo sabía” (Cabrera Infante 2005: 11). En La ninfa inconstante vuelve a darnos gato por liebre pero sin reconocerlo y tratando de que no se note. Es decir, Cabrera Infante se esfuerza por dejar claro en las primeras páginas de su novela que no ha inventado nada, que todo es fruto del recuerdo, porque la impronta que dejó en él la ninfante ha permanecido indeleble, inmune al correr de los años. Dice el narrador:

Ocurrió hace más de cuarenta años y todavía la recuerdo como si la estuviera viendo. Desde entonces, no he dejado de recordarla un solo día, envuelta en un halo dorado como si fuera una sombrilla de oro, detenida un instante en el espacio para detenerse para siempre en el tiempo (Cabrera Infante 2008: 29).

Lo que el autor tiene como esquema de la obra es la huella que una antigua y corta relación dejó en los pliegues de su sensibilidad. Pero lo que realmente sujeta la novela son las continuas digresiones, que

a veces duran hasta varias páginas (la más larga de ellas va desde la página 44 a la 53), y que llevan la trama adonde caprichosamente se dirigen los juegos y las asociaciones verbales. Son como eslabones de una larga cadena, que a veces vuelven unos sobre otros haciendo nudos. Voy a poner un solo ejemplo, en el capítulo más relevante de la novela, justo el día en que, después de haberse visto los dos en la calle, varias veces, en jornadas anteriores, el narrador alquila una habitación de un hostal y se lleva a la ninfante allí, ya que ella acaba de cumplir dieciséis años y ya puede tener relaciones íntimas sin el permiso de sus padres. Hay dos momentos memorables en ese capítulo. El primero, cuando la ve desnuda por primera vez y enseguida se le ocurre una digresión relacionada con el poeta y crítico inglés Ruskin quien, por cierto, había vivido en la misma calle que Cabrera Infante, la Gloucester Road de South Kensington, pero un siglo antes. Al contemplar a Estelita inmóvil, como una estatua, apunta:

John Ruskin sabía todo de las ruinas y las estatuas cuando se casó con una estatua viva llamada Miss Gray, que era todo menos gris. Eufemia de nombre, todos la conocían como Effie, y por lo alta y visible que era podían haberla llamado la torre Effie. La noche de bodas, y a la luz de varias velas, Effie se quitó todas las enaguas requeridas por la moral victoriana y desplegó su cuerpo corito ante su marido. Miren para eso. Ruskin se llevó el susto de su vida: Effie, sobre el pubis, ¡tenía vello púbico en privado! Hasta entonces Ruskin no había visto nunca una mujer desnuda. Como convenía a un caballero cabal y a un esteta entre estatuas, vio, claro, que en las estatuas las mujeres tenían monte de Venus y pubis y papo. Tenían todo el equipo sexual femenino: todo menos pelos. Los de Effie eran rubios como ella, como la pelusa del maíz, pero no eran menos vellos que el cabello de la bella novia. Ruskin quedó paralizado por un momento, luego salió de la cámara nupcial, y no volvió a entrar en ella. Cinco años más tarde, durante un juicio de divorcio entablado por Effie, la bella, que todavía era una real belleza, hizo público no su vello púbico, sino el hecho en el lecho. (Cabrera Infante 2008: 115-116, las cursivas son mías)

Pero el fragmento más interesante es el que viene a continuación, cuando se realiza por fin lo que el protagonista lleva tiempo deseando. La descripción del acto carece de referencias directas, por lo que el erotismo se convierte en una suerte de continua digresión llena de retruécanos, juegos verbales y detalles eruditos que suavizan la sensualidad de la acción y llevan la trama a una dirección insospechada:

Esta Estelita, Estalactita, Estalagmita: su cueva súcubo, de entrada íncubo, antes espeluz, espeluznante, espelunca nunca. Imagina vagina. Porque ella es impúber púber. Pubis. Ver verijas y el motivo de la V: V de virgen pero también de virago, vera efigie en el verano emotivo de la V. En toda mujer hay un triángulo. Lo puede formar con dos hombres. Pero tiene que ser adulta para ser adúltera. ¿Y qué pasa cuando lo forman dos mujeres y un hombre? ¿Y un triángulo de tres mujeres? No hay un camino de olor a la geometría del sexo. De dolor, sí. ¿Oyes Euclides? Tu teorema tiene tres dimensiones, no tres lados y la cama cuatro. Quod erat fornicando. Según la geometría euclidiana la calle Línea, ahí al lado, se puede prolongar hasta el infinito, pero no el orgasmo. Que es mi instrumento favorito (Cabrera Infante 2008: 119).

Este tipo de recursos es particularmente intenso en los diálogos. El narrador siempre demuestra una destreza muy especial para los juegos de palabras, para las intertextualidades literarias y cinematográficas y, en general, para el conocimiento de los pilares culturales del mundo anglosajón. Además, como Estelita es un cuerpo andante, es decir, una adolescente no formada, sin cultura, la extrañeza llega a ser un lugar común en sus respuestas o, más bien, en sus reproches al universo culto del narrador. Por ese motivo, la narración pivota siempre a instancias de las intervenciones del protagonista, bien sea cuando cuenta o bien cuando habla con Estela. Así se demuestra de un modo incontestable que el eje de la narración son las agudezas y no los elementos de la historia, pues son aquellas las que identifican el modo de proceder del protagonista, que coinciden con el modo de proceder del autor. Es decir, para nosotros importa mucho menos

que sepamos desde el principio que se trata de un relato autobiográfico, que el hecho de que los dos agentes, el protagonista y el autor, se muevan en los mismos parámetros vitales, culturales y expresivos. Lo que convierte al cubano en un narrador singular, provisto de unos medios que lo separan de su generación literaria y lo acercan al mundo anglosajón, sea la literatura inglesa o el cine de Hollywood. Es cierto que habla de La Habana, y lo que cuenta es La Habana entera, pero sin esas continuas intromisiones del pun, del wit y de las intertextualidades concebidas como parodia, la novela no existiría. No se trata tampoco de poner entre paréntesis el protagonismo de la ciudad, porque ella es omnipresente en el relato, sino de ser conscientes de que estamos no ante un migrante crispado ante el acoso de la cultura que se encuentra, y tampoco ante un transterrado que ha convertido en propio el conjunto de lugares comunes que impone la globalización, sino ante un cosmopolita de organización bífida, que sabe integrar el bagaje original, aunque haya perdido absolutamente el contacto con su tierra, con un ajuste y una adaptación centrados en metas específicas, en relación con la comunidad cultural que lo acogió desde su exilio.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

CABRERA INFANTE, Guillermo (2003): “¿Existe el humor inglés?”. Letras Libres, II, 17, 30-32.

— (2005): “Ars poética, o el oro de la parodia”. Letras Libres, V, 43, 10-15.

— (2008): La ninfa inconstante. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

ESTEBAN, Ángel/CREMADES, Raúl (2002): Cuando llegan las

musas. Cómo trabajan los grandes maestros de la literatura. Madrid: Espasa-Calpe.

GONZÁLEZ FUENTES, Juan Antonio (2009): “Guillermo Cabrera Infante: La ninfa inconstante”. <www.ojosdepapel.com>, 2 de febrero, 1-4.

KEARNY, Michael (1995): “The Local and the Global: The Anthropology of Globalization and Transnationalism”. Annual Review of Anthropology, 24, 550-554.

MOLINA FOIX, Vicente (2009): “La ninfa inconstante, de Guillermo Cabrera Infante”. Letras Libres, enero, 15.

MONTENEGRO, Nivia (2005): “Cuerpos de Cuba: mujer y nación en Tres tristes tigres”. Encuentro de la cultura cubana, 37-38, 276-283.

MORÁN, Luis Rodolfo (1997): “Cosmopolitismo, migración y comunidades transterritoriales: cultura global y culturas locales”. Espiral, año VII, 9, 21-46.

NABOKOV, Vladimir (1986): Lolita. Barcelona: Anagrama. [Trad. de Francesc Roca (primera edición en inglés 1955).]

NUEZ, Iván de la (1997): “El destierro de Calibán. Diáspora de la cultura cubana de los 90 en Europa”. Encuentro de la Cultura Cubana, 4-5, 137-144.

VARGAS LLOSA, Mario (2006): La orgía perpetua. Madrid: Alfaguara (primera edición 1975).

1. Palabras pronunciadas por Miriam Gómez en la presentación de la novela, tomadas de <http://buscador.lavanguardia.es> el día 28 de agosto de 2008, sin página.

2. Cfr. nota 1.

3. “Parótida: Cada una de las dos glándulas situadas debajo del oído y detrás de la mandíbula inferior, en el hombre y los animales mamíferos, con un conducto excretorio que vierte en la boca la saliva que segrega” (DRAE).

4. “Paronomasia: Figura consistente en colocar próximos en la frase dos vocablos semejantes en el sonido pero diferentes en el significado, como puerta y puerto; secreto de dos y secreto de Dios” (DRAE).

5. Parodia de la conocida canción del cubano Miguel Matamoros, de 1923, titulada “Mamá, son de la loma”.

“LA SUISSE N’EXISTE PAS”: UNA REESCRITURA POSHUMANA Y TRANSNACIONAL DE LA IDENTIDAD URUGUAYA

Jesús Montoya Juárez

Universidad de Granada

En la Exposición Universal de Sevilla 1992 el pabellón suizo recibía a sus visitantes con la siguiente frase a su entrada: “La Suisse n’existe pas” (Suiza no existe)[1]. La boutade entre el marketing y el recurso vanguardista permitía interrogar al visitante sobre las imágenes prejuiciosas del país que este traía para cortocircuitarlas y situarlo en disposición de aceptar la propuesta que se le iba a hacer. Suiza, un país configurado por diferentes lenguas, culturas y cuya identidad como comunidad imaginada es harto compleja, sin embargo ha sido un espejo a partir del cual construir un imaginario nacional uruguayo, entendido como un conjunto de significaciones, discursos y representaciones que, a decir de Lacau, totalizan el campo de una cierta experiencia (Lacau 1987). Según Rial, los mitos que constituyen el imaginario de Uruguay como “la Suiza de América” son: el mito de la medianía construido a partir de la idea del Estado como garante de la estabilidad y la protección social (el país de las clases medias); el mito del consenso, el orden, el respeto a las reglas democráticas; el mito de la diferenciación, por el que Uruguay se concibe como una excepción en la región (marcada por la triple circunstancia de no ser norteamericanos, no parecer latinoamericanos y no ser europeos aunque pareciéndolo); el mito de un país de ciudadanos cultos, merced al efecto nivelador e igualador del alcance democrático del sistema educativo (Rial 1986). La crisis de este imaginario se inicia a mediados de los cincuenta y tiene su momento álgido tras las crisis producidas primero por la dictadura, en los setenta, y, después, por las políticas neoliberales que se inician en la década de los ochenta (Trigo 2002). La globalización ha minado la autonomía relativa de los Estados-nación, la ideología de las culturas diferenciales y autónomas (concepción central en la construcción de los Estados

nacionales), produciendo a un tiempo procesos de re-etnización de las culturas como forma de resistencia[2]. Este hecho ha supuesto recientemente en Uruguay el rescate de tradiciones culturales (lo afro, lo indígena, etc.) (Moraes Mena 2010) eclipsadas por el imaginario de "pueblo trasplantado" (Achugar 1992) en el que había desempeñado un papel primordial el fenómeno inmigratorio y el exterminio de los indígenas en el siglo XIX. La imagen de un Uruguay de las clases medias, homogéneo e integrador de una pluralidad de nacionalidades europeas inmigradas, se desmembra en favor de un Uruguay multicultural que de país de inmigrantes se concibe aceleradamente, merced a la reactivación de las redes transnacionales causadas por la nueva oleada migratoria desde 2001, en país de emigrantes, expulsados por un Estado predatorio que discrimina y margina sistemáticamente, cerrándoles las salidas a sus ciudadanos. En los años sesenta y, sobre todo, en los setenta, se sentaron las bases para que se aceptase la migración al exterior como una salida legitimada socialmente ante situaciones de crisis, algo que se ha denominado como "cultura emigratoria" en el país (Pellegrino 2003) o como un "habitus migratorio" (Moraes Mena 2010).

La migración forma parte esencial entonces de la narrativa de la crisis identitaria de una generación de uruguayos entre los veinticinco y los cuarenta años que retratan las novelas y la obra teatral del dramaturgo y narrador uruguayo Gabriel Peveroni. Su novela El exilio según Nicolás (2005) apunta a una idea que vemos reproducirse en otras ficciones rioplatenses que Drucaroff ha catalogado como narraciones "de la intemperie", surgidas desde el inicio del siglo XXI, a propósito de relatos como El grito (2004) de Florencia Abbate[3] o El año del desierto (2005) de Pedro Mairal: los países —y sobre todo— las ciudades latinoamericanos se perciben como un "campo" en el sentido en que emplea el término Agamben, un espacio social donde el estado de derecho ha sido sustituido por un estado de excepción que impone la anomia y la violencia sobre sus ciudadanos como lógica sistémica[4]. La proliferación de narrativas distópicas en las literaturas del Cono Sur puede leerse como la respuesta estética privilegiada para la explicitación de la transformación del espacio público y los efectos de los procesos globalizadores sobre los llamados "perdedores" en los países latinoamericanos[5], no necesariamente pertenecientes a las clases

más marginadas. En El exilio según Nicolás asistimos a un escenario apocalíptico en que acontece la devastación del Uruguay por la expansión de una peste a lo largo de América Latina que arrincona y asedia Montevideo, poco antes de que su protagonista decida abandonar su vida rutinaria, su trabajo, sus relaciones sociales cartesianas, etc., fingiendo ante todos ellos haber migrado a Miami cuando en realidad se encierra en su apartamento de Bulevar Artigas delante de su computadora. La ficción de Peveroni desmantela toda épica del exilio transformando la salida del país en realidad en un insilio que tampoco ahora puede identificarse con el que vivió la generación inmediatamente anterior, la que Mabel Moraña describía como "fantasma", esto es, aquella que vivió los años de la dictadura en el interior del país y que de alguna manera tradujo a su estética el malestar causado en parte por la violencia sobre la intimidad y la obturación de las posibilidades de expresión explícita de sus causas políticas en sus obras, en parte también por la orfandad de referentes culturales nacionales que se habían exiliado. Ahora la problemática es otra: los sujetos que se importan al interior de esta narrativa se sienten desconectados de la disyuntiva histórica anterior y conectados a la máquina social que los ha engendrado, esto es, el mercado y la sociedad de consumo.

Nicolás, su protagonista, pretende evadir las dos alternativas de su generación ante la falta de oportunidades para la realización de la clase media joven[6]: quedarse para terminar desquiciado por el alcohol o la droga[7], o sedado por el miedo ante el televisor, o marcharse, huir del país para "cagarse de hambre en otra parte". Sin embargo la solución salomónica de Nicolás no puede erradicar un problema que persiste: si la mente puede deslocalizarse a través de Internet, el cuerpo sigue fijo, agazapado u olvidado en un espacio bio-geográfico, en este caso detenido en un "interior", si se quiere, que en realidad reside en el interior de otro ente, una ciudad, una nación, un continente, devorados por la peste. El cuerpo humano inservible, como la ciudad de Montevideo o como su río[8], es un residuo que se resiste a desaparecer y termina funcionando como un espejo que hace presente una narrativa de identidad que acaba por anclar al personaje a un destino posapocalíptico.

La novela proyecta una atmósfera de futuro implosionando sobre el

presente, donde el theme clásico del cyberpunk posmoderno, con frecuencia vinculado a la narrativa de zombis (Cavallaro 2000), la peste que amenaza con la disolución de la realidad, no requiere de imaginar ningún efecto fantástico que resuelva el verosímil. La ficción apenas introduce transformaciones cualitativas o de intensidad con respecto al verosímil histórico que permite el sensorium tecnológico de la segunda edad de los media (Poster 1995) en el momento de la escritura de la novela. El texto se mueve en un discurso que teniendo en cuenta las ideas de Todorov no contiene prácticamente elementos fantásticos o maravillosos, de manera que, salvo por ciertos guiños a la estética cyberpunk, podríamos catalogarlo como realista. Es más, la peste que asedia Montevideo se percibe a través de los informativos de televisión y a través de noticias que dejan en el correo electrónico o en los foros los contactos virtuales de Nicolás, por tanto no nos es revelada salvo por indicios mediatizados y, al margen de un vaciamiento progresivo de la ciudad, a juicio de lo que observa el protagonista a través de la ventana de su apartamento, o de un extraño cambio de luz o de atmósfera en el paisaje que recorta el marco de la ventana, no hay percepción directa o inmediata en el espacio cartesiano de escenas que traduzcan el Apocalipsis. En la línea de otras narrativas de anticipación producidas en Argentina desde 2001[9], pero también con anterioridad, desde la vuelta a la democracia, y que con Fernando Reati podríamos entender en respuesta a la pauperización y pérdida de derechos sociales que tuvo lugar no solo en el país vecino, sino también en Uruguay, después de veinte años de políticas neoliberales, el fin del mundo, en este caso como fin del Cono Sur, no se retrata en sus consecuencias palpables. Tras cerca de nueve meses de “exilio”, a su salida del apartamento, el protagonista encuentra nuevamente el mismo Montevideo que percibe una vez más como una “ciudad de mierda” (Peveroni 2005: 247), quizás algo más decrépito o detenido que antes, pero descrito en términos muy similares. Apenas si puede percibir a su salida del encierro cómo, al llegar al Obelisco, el parque Batlle se había convertido “en un descampado marrón, lleno de basura y gente acampando” (244), o al entrar en un McDonald’s descubre que dos agentes de seguridad “con armas largas” (245) custodian la entrada. Por lo demás similares grupos de jóvenes haciendo una hoguera en la esquina le piden un cigarrillo, como antes de su encierro, y sus amigos Roberto y Sasha, que lo habían creído en Miami todo ese

tiempo, le cuentan sus planes de futuro, el embarazo y su boda inminente, y lo invitan a un concierto de los Redondos, como si nada hubiera ocurrido, animándole con una frase que ha sido numerosas veces repetida en Uruguay en los últimos años: "Ánimo Nico, ya pasamos lo peor" (247). En un país donde "nunca pasa nada", en el "desierto sin velocidad"[10], que es el Uruguay, hasta el Apocalipsis se vive con indiferencia.

Nicolás es un sujeto poshumano en quien cristaliza la siniestra utopía de la máquina (Hayles 1999): reducir su subjetividad a un nodo de comunicación en simbiosis con la computadora[11]. La pérdida del entramado narrativo dominante, en primera persona, y su sustitución por una transcripción de e-mails, conversaciones o monólogos a través del icq, o del canal de chat "Vidas cruzadas" que ha creado Nicolás para desarrollar su juego, se produce en el segundo bloque de la novela, que se abre con un paratexto que reza "Descomposición". Pero esta dimensión conectiva o poshumana de la subjetividad se anticipa desde la primera página, donde, previamente a dar inicio a su proyecto de autoexilio, el cerebro de Nicolás se nos describe prefigurado como una "abollada máquina cerebral" que empieza a "dar muestras de agotamiento" (Peveroni 2005: 9). Es el cuerpo que ha tratado de abandonar lo que termina por reengancharlo a la ciudad, conectándolo de nuevo a un mundo cartesiano que sin embargo, a su salida del apartamento, no logra experimentar con la intensidad que a la realidad se presupone. El universo off line se aleja, los sentidos captan la realidad con la distancia en que se consume la televisión. El cuerpo y sus órganos sensoriales se tematizan como máquinas con las que el sujeto interacciona. Nicolás se "desexilia" del espacio virtual para romper el bucle que lo conduce a la descomposición de la subjetividad atrapada en un lenguaje cada vez más esquizofrénico, y se "exilia", se conecta a la computadora para escapar del hastío y el espanto que le genera la realidad, mas en ningún espacio encuentra sosiego.

El exilio proyectado arrastra entonces los inconvenientes de las dos salidas que ofrece la coyuntura histórica —migrar o no hacerlo— para la generación a la que pertenece el protagonista. Pero si de alguna manera el desexilio virtual también arrastra el desarraigo que se producía en el desexilio clásico, a la inversa, tampoco la desterritorialización en el espacio virtual se da por completo. La

narrativa de identidad del sujeto descorporeizado ingresa a ese otro espacio. En su existencia virtual, que es lingüística, Nicolás no puede dejar de reproducir maquinalmente la misma narrativa que lo determina. Un Uruguay desustanciado reaparece en el discurso del protagonista, cuando no queda nada, cuando solo queda el delirio, cuando, aparentemente, "ahí afuera" el Universo se ha extinguido. Su reaparición se reduce a una línea de código, una insistencia de la máquina poshumana en un anclaje a un espacio local, donde la nostalgia nacionalista se ha disuelto y la experiencia de irrisión deviene una reescritura posible de una identidad nacional desde el descreimiento:

Nicolás: Soy Nicolás, hijo de Olga y Mauricio, ambos descendientes directos de inmigrantes italianos y españoles. Los abuelos vinieron hasta acá y nosotros nos vamos. El último que apague la luz.

Nicolás: tendré que ser yo el que apague porque acá no hay nadie.

Nicolás: Afuera, en la calle, tampoco hay nadie. Solo se escuchan sirenas de vez en cuando (199).

El exilio según Nicolás tematiza un espacio cibernético constituido transnacionalmente. Las relaciones sociales de Nicolás en la novela se dan entre individuos en diferentes países: recibe mails de sus padres en Estados Unidos, de amigos en España, compañeros de trabajo y otros imputs de personajes que siguen en Montevideo, y a su vez Nicolás construye una ficción para cada uno de ellos siempre localizada. Para sus padres sigue en Montevideo, para sus amigos ha emigrado a Miami. La desterritorialización constitutiva de la posmodernidad, que encuentra con frecuencia la realización de sus metáforas en la red Internet, en esta novela termina incorporando una lógica espacial a partir de las intervenciones de los diferentes actores que, eso sí, presentan identidades fluidas y en ocasiones intercambiables. La ubicación geográfica es una

ficción mantenida por los individuos que ingresan la información, pero en definitiva la localización fingida o real se produce. La forma virtual de ese exilio no puede abandonar por completo el cuerpo de la ciudad, como tampoco puede dejar de rescribir la identidad aunque sea como irrisión de toda conexión posible con los mitos identitarios nacionales, tradicionalmente articulados en torno a un pasado que ahora se clausura, el Uruguay civilizado de las clases medias, la Suiza de América. El propio Nicolás sugiere esta idea en su conversación por chat con alguien que dice llamarse "_JIME_":

JIME: Pero ya nada volverá a ser como antes.

Nicolás: Capaz que eso es positivo. En este país siempre se miró para atrás y está bueno que a partir de ahora esa posibilidad esté definitivamente clausurada (203).

Castany Prado elige el término "posnacionalismo nihilista" para referirse al tipo de construcción teórica que puede leerse en la "sicares-ca antioqueña" de Fernando Vallejo (Castany Prado 2007: 306), para quien una realidad colombiana devastada por la violencia, la pobreza y el desgobierno se convierten en un símbolo de los derroteros por los que discurre lo global. El término se define, según Castany Prado, como aquella actitud que encuentra una oportunidad en la disolución de lo nacional pero no logra "construir una alternativa" a la desesperación ante la pérdida (2007: 305)[12]. Tal cosa se puede predicar de la actitud del protagonista de la novela. Mas si la construcción identitaria —"La Suisse n'existe pas"— que elabora el texto de Peveroni puede catalogarse como posnacional, habría que pensar el término no como superación sino como reescritura una vez más de la identidad en un contexto no completamente desterritorializado.

Tobogán blanco (2009), la última novela de Peveroni, principia con unos personajes que hablan en el vacío. Las voces —más adelante lo conocemos— pertenecen a un pasado congelado en unas cintas de audio

conservadas por Pablo, el único personaje a partir del cual podemos reconstruir la diégesis del relato. El cuestionamiento del estatuto de la realidad, mediante la reiteración de la afirmación "estamos muertos", se convierte en una obsesión para Nico, quien, según vamos conociendo a partir del relato fragmentado de Pablo y el contenido de las cintas, ha diseñado un juego que persigue proyectarse fuera del tiempo y el espacio, eliminar los contextos y dejar atrás el cuerpo. Si en El exilio según Nicolás la huida se busca en la evasión en un entorno cibernético, Nico, de nuevo el antropónimo de uno de los personajes principales de Tobogán blanco, diseña un juego o experimento que pretende conseguir la migración de la conciencia a un lenguaje que termina apresado por un sistema de grabación y reproducción. Con la complicidad de Pablo, encargado de grabar el experimento, escondido en un armario, y de conseguir la casa —"de unos parientes que se habían ido a Australia" (Peveroni 2009: 11)— en que este tiene lugar, Nico rapta a María, personaje femenino que se debate en un triángulo amoroso entre los dos amigos. Vamos conociendo a través de la conversación que María está en el interior de una bolsa, drogada y con los ojos vendados, dentro de una bañera, entre asustada y excitada ante la ocurrencia. El espectáculo al que asiste Pablo es en realidad la escena de un sacrificio humano que termina con la doble desaparición de sus protagonistas insinuada desde el inicio. Peveroni reconstruye una historia de desaparecidos, liberándola del inconsciente bloqueado del único testigo, Pablo, a partir de un nuevo juego, una obra de teatro proyectada por Martín, uno de los amigos de la vieja barra, aparentemente el menos politizado, quien durante la "mejor época" de las vidas de los personajes, que intuimos es la dictadura uruguaya, se dedicaba a dibujar un jabalí de cómic en la pared mientras el resto pintaban grafitis con consignas políticas:

Te perdiste la mejor época. Lo llegó a dibujar en unos cuantos muros mientras los demás pintábamos "Abajo la dictadura" y otras cosas políticas.

Me encanta la locura de Martín (15).

Si la salida que se proyecta a la disyuntiva generacional y la devastación de la nación en El exilio es la fuga al espacio desterritorializado de Internet, en Tobogán blanco se pretende mediante la droga, el delirio y la huida del cuerpo en lo que los personajes denominan “deslizarse”:

Ahora te deseo en serio, Nico, tocame por favor.

Está prohibido tocarse. ( )

Viene bien, mojate con agua fría porque estás acordándote demasiado de tu cuerpo. ( ) Ya bloqueaste tus percepciones y podés continuar hablando con tranquilidad. Deslizándote. La mente libre de todo equipaje (16-17).

Este tobogán visualiza las vidas de unos personajes que atraviesan los años noventa y acaban estallando en el delirio, el vacío o el caos a la llegada del siglo XXI. Estallido análogo al ocurrido en las sociedades de la región rioplatense. La posibilidad de hacer memoria está también atravesada del delirio, la estructura de la novela está determinada por el consumo de cocaína —según el lema autoimpuesto por Pablo para su vida: “Aspirar todo, esperar nada”— para la reproducción del acto aparentemente suicida vivido diez años atrás en una obra de teatro experimental de Martín, dividida por diez paratextos o “líneas” que se corresponden con cada una de las líneas (rayas) de cocaína que consumen Pablo y Martín. El proyecto delirante de Martín recupera aquel otro delirio, lo actualiza, se reapropia del mismo en una dirección opuesta a la que proyecta Nico, si bien no es capaz o no pretende articular una respuesta política al mismo. Visualizar el delirio como espectáculo, contemplarlo, narrar el vacío que deja el cuerpo parece ser la única forma de experiencia a la que aferrarse antes del fin. No se trata entonces tanto de una reescritura de la memoria de la violencia de

la dictadura que arremeta contra la despolitización de la mirada en tiempos de video-política. Tanto Tobogán blanco como El exilio según Nicolás miran más acá y actualizan elementos del imaginario nacional uruguayo, como el exilio o la desaparición de los cuerpos, como alegorías de la violencia ejercida ahora por el sistema neoliberal sobre una generación uruguaya también bloqueada, huérfana de todo discurso ordenador de lo político, de un horizonte que permita encontrar una salida más allá de deslizarse por un tobogán hacia la nada.

UTOPÍA 2.0: DE LOS JUEGOS Y LAS MÁQUINAS

Si, como sugieren Hardt y Negri, "las máquinas y tecnologías no son entidades neutrales ni independientes", sino "herramientas biopolíticas desplegadas en regímenes específicos de producción que facilitan ciertas prácticas e impiden otras" (Hardt/Negri 2005: 425), la reapropiación y el juego con las mismas abren una mínima salida utópica: la de la posibilidad de reterritorializar una experiencia previamente sustraída (426). Toda la narrativa de Gabriel Peveroni tematiza reiteradamente un gesto: el de diseñar juegos a partir de la reapropiación de la tecnología y llevarlos a término (el abandono del universo cartesiano para consagrarse al chat-room Vidas cruzadas en El exilio o el encerrarse en el cuarto de baño de una habitación a consumir droga y el abandono del cuerpo como experimento en Tobogán blanco). Habría que pensar en qué medida estos juegos, juegos del vértigo, como los llamaría Caillois, de la descomposición y el nihilismo, en su aceleración y delirio, pueden significar un uso alternativo de los cuerpos y las máquinas que permita bosquejar a los jugadores un modo de convertirse en "agentes autónomos de producción" (427), su objeto último es antes la evasión que la localización. Las ficciones de Peveroni clausuran toda posibilidad de una utopía tecnológica, las vidas que incursionan en esos proyectos terminan anestesiadas o no catalizan transformaciones significativas a partir de los mismos y solo alcanzan la disolución en el vacío o el caos. Pero lo interesante bajo nuestro punto de vista es leer ese costado utópico no en el plano de la ficción, sino en el de la alegoría del gesto: el juego

virtual de Nicolás como los juegos de los personajes de Tobogán blanco, pueden pensarse como una reterritorialización alternativa, desde abajo, quizás sin proyecto, pergeñada por sujetos individualistas y sin conciencia política, configurados por la propia máquina. Esfuerzos, ciertamente condenados a la derrota, que no proyectan una intención política, pero cuyo valor, que trasciende la ficción (estos juegos exigen ser interpretados más allá de su funcionamiento actancial en la propia novela), puede consistir en alegorizar la tarea de la escritura como una interferencia en el funcionamiento de la máquina social posmoderna: vale decir, como algo que visibiliza el modo en que se vuelve imposible la profanación en la "religión" del capitalismo espectacular y al tiempo postula una vez más la necesidad obsesiva de imaginar un juego que restituya "al uso común aquello que había sido separado en la esfera de lo sagrado" (Agamben 2005: 107). Tal es el gesto ciego e inservible, pero posiblemente por ello, valioso, de este juego narrativo, que en su transcurrir tematiza identidades poshumanas transnacionales y rescribe lo nacional como posapocalipsis y disolución de las narrativas de identidad que en décadas anteriores habían construido el imaginario nacional uruguayo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ACHUGAR, Hugo (1992): "Uruguay, el tamaño de la utopía". Hugo Achugar et al. (comps.). Identidad uruguaya: ¿Mito, crisis o afirmación? Montevideo: Ediciones Trilce, 75-96

AGAMBEN, Giorgio (2004): Homo Sacer II. Estado de excepción. Valencia: Pre-textos.

— (2005): Profanaciones. Barcelona: Anagrama.

ARECO, Macarena (2009): “Ciencia ficción chilena reciente: narrar la globalización como apocalipsis”. Jesús Montoya Juárez y Daniel Noemí (coords.). Letral. Revista electrónica de estudios transatlánticos 3, <www.proyectoletral.es/revista/descargas.php?id=46>.

BOSTROM, Nick (1999): Transhumanist values. <http://www.nickbostrom.com/ethics/values.pdf>.

— (2003): “Transhumanism FAQ. V. 2.1”. <http://www.transhumanism.org/resources/FAQv21.pdf>..

BROWN, Andrew (2010): Cyborgs in Latin America. New York: Palgrave McMillan.

CABALLERO, María (2009): “Una mirada oblicua a la última narrativa puertorriqueña”. Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban (eds.). Miradas oblicuas en la narrativa latinoamericana contemporánea: límites de lo real, fronteras de lo fantástico. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 243-264.

— (2010): “Puerto Rico en la encrucijada postcolonial: un país entre dos mundos”. René Ceballos, Claudia Gatzemeir, Claudia Gronemann, Cornelia Sieber, Juliane Tauchnitz (eds.). Passagen: Hibrydity, transmedialité, transculturalidad. Homenaje a Alfonso de Toro. Hildesheim/ Zurich/New York: Olms, 159-174.

CASTANY PRADO, Bernat (2007): Literatura posnacional. Murcia: Editum.

CASTILLO DURANTE, Daniel (2000): Los vertederos de la postmodernidad. Otawa/Mexico: Dovehouse Editions/UNAM.

CAVALLARO, Dani (2000): Cyberpunk and cyberculture. London/ New Brunswick, NJ: The Athlone Press.

DRUCAROFF, Elsa (2006): “Narraciones de la intemperie: sobre El año del desierto, de Pedro Mairal y otras obras argentinas recientes”. El interpretador-Literatura-arte-pensamiento. 27. <http://www.elinterpretador.net/numero27.htm>.

HARDT, Michael/NEGRI, Antonio (2005): Imperio. Barcelona: Paidós.

KLEIN, Alejandro (2008): “La (dramática) realidad social y psíquica de muchos jóvenes latinoamericanos”. LIBERABIT 14, Lima, 21-30.

LACAU, Ernesto (1987): “Populismo y transformación del imaginario político en América Latina”. Boletín de Estudios Literarios y del Caribe 42, 25-38.

MARTÍN-BARBERO, Jesús (2004): “Nuevos regímenes de visualidad y descentramientos culturales”. Luz Rodríguez-Carranza y Marilene Nagle (eds.). Reescrituras. Texto y teoría: estudios culturales 33. Amsterdam/ New York: Editions Rodopi, 19-40

MONTOYA JUÁREZ, Jesús (2008): Realismos del simulacro: imagen, medios y tecnología en la narrativa del Río de la Plata. Granada: Universidad de Granada. <http://digibug.ugr.es/bitstream/10481/2067/1/17 679254.pdf>.

MONTOYA JUÁREZ, Jesús/MORAES MENA, Natalia (2008): "El último que apague la luz: emigración y crisis de identidad en la narrativa, el cine y la música uruguayos". Nuestra América 6, agosto/diciembre. Número especial dedicado a la cultura uruguaya, 205-234.

— (2005): "Sonría, diga Whisky: una mirada desde el cine de la dialéctica presencia-ausencia en la crisis latinoamericana". Fronda. Verano A.D. Granada: Ediciones Levántate, 243-253

MONTOYA JUÁREZ, Jesús/ESTEBAN, Ángel (eds.) (2008): Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006). Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

MORAES MENA, Natalia (2010): Transnacionalismo político y nación: el papel del estado y de la sociedad civil migrante en la construcción de la identidad uruguaya. Granada: Universidad de Granada. <http://digibug.ugr.es/handle/10481/4927>.

NOEMÍ, Daniel (2008): "Y después de lo post, ¿qué? (Realismos, vanguardias y mercado en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI)". Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban, (eds). Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 83-98.

PELLEGRINO, Adela (2003): “Migración de mano de obra calificada desde Argentina y Uruguay”. Programa de migraciones internacionales. Genève: OIT.

PERCEVAL, José María (1995): Nacionalismos, xenofobia y racismo en la comunicación. Barcelona: Paidós.

POSTER, Mark, (1995): “Postmodern Virtualities”. M. Featherstone y R. Burrows (eds.). Cyberspace, Cyberbodies, Cyberpunk. Thousand Oaks: Sage, 79-95.

REATI, Fernando (2006): Postales del porvenir: La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999). Buenos Aires: Biblos.

RIAL, Juan (1986): De mitos, memorias y políticas: La represión, el miedo y después. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

TODOROV, Tzvetan (1972): Introducción a la literatura fantástica. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

TRIGO, Abril (2002): Memorias migrantes. Rosario/Montevideo: Beatriz Viterbo/Trilce.

VAN HAESENDONCK, Kristian (2008): ¿Encanto o espanto? Identidad y nación en la novela puertorriqueña actual. Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

▪

1. Kristian Van Haesendonck recoge la anécdota en el prefacio de su libro dedicado a la representación identitaria en la narrativa portorriqueña (2008). Van Haesendonck se pregunta en qué medida podría afirmarse esta cuestión en el pabellón de un país como Puerto Rico, donde la cuestión identitaria nacional ha sido siempre la piedra de toque de la cultura. De hecho, la mayoría de los críticos portorriqueños han coincidido en mantener la ficción imaginada de la nación, si bien revisada desde las consideraciones posmodernas y poscoloniales que alertarían contra todo exceso neonacionalista tendente a construir esencialismos, inclusive en los textos literarios contemporáneos que tematizan esta identidad como disolución. A este respecto resultan interesantes los textos de María Caballero (véase bibliografía). Estas afirmaciones resultan, por otros motivos, pertinentes en un país como Uruguay.

2. En su tesis doctoral, publicada por la editorial de la Universidad de Granada en 2010, Natalia Moraes Mena lleva a cabo un brillante análisis de la re-etnización de las culturas marginales a la mainstream del imaginario cultural uruguayo atendiendo al importante papel desempeñado por la diáspora uruguaya en el exterior en la misma. Como demuestra Moraes Mena, dicha re-etnización es un fenómeno reciente y está directamente relacionado con la formación de la nueva diáspora migratoria de entresiglos.

3. Reproduzco el fragmento del texto de Abbate: “Me pregunto si en un tiempo donde no hay en ningún lado un lugar confortable, la intemperie no sería quizás una forma de salvación, un espacio en el que el cuerpo y sus sombras podrían por fin tratar de fluir, aun entre objetos desechos a punto de borrarse, aunque rondara el horror desbaratando casas, barrios, ciudades, y sólo quedaran los contornos, el polvo de los días y los muertos en torno a nosotros, como reclamos …” (Abbate cit. Drucaroff 2006). Drucaroff lee la mejor narrativa argentina del siglo XXI desde una oportunidad para construir una mirada cínica, huérfana, lúcida, en una gama de

tonalidades que van desde la parodia a la socarronería, una mirada capaz de "contemplar las ruinas y el desastre" (Drucaroff 2006). La etiqueta de Drucaroff podría valer también para la literatura de Peveroni.

4. El "campo" es, según Agamben, un espacio en el que desde la Primera Guerra Mundial e ininterrumpidamente hasta nuestros días, queda apresada la "nuda vida", los cuerpos desposeídos de subjetividad y derechos en la operación biopolítica. Aunque esto es particularmente evidente en los Estados autoritarios, como ocurrió con los guetos y campos de exterminio durante el nazismo, Agamben señala cómo los Estados-nación en el capitalismo transnacional funcionan a costa de la generación sistemática de nuevas formas de estos espacios, seleccionando a sus ciudadanos según posean o no capacidad de consumo. Agamben abstrae la estructura jurídico-política del campo para concluir que este es la matriz oculta bajo la cual seguimos viviendo. Lo que eufemísticamente podría referirse como Estados en desarrollo han devenido en "campos" consumibles como imágenes de la pobreza en Europa o Estados Unidos (Castillo Durante 2000). Pero el campo también es interno al propio Estado nación, en la novela los personajes hacen referencia a ese espacio de marginación y deterioro con el término "cuarto mundo" y a los excluidos como la "gente fea", sin individualizarlos, como un todo homogéneo en que se visualiza la catástrofe. Me permito un comentario: la crisis contemporánea en Europa está demostrando en qué medida esto es cierto.

5. Léanse sobre esta cuestión los trabajos de Areco, Noemí, Drucaroff, Reati, Montoya Juárez (véase bibliografía) o el texto de Erika Martínez Cabrera, incluido en el presente volumen.

6. La misteriosa "peste" de la novela resulta una alegoría de lectura múltiple. Por un lado pueden establecerse analogías entre esa peste y la "sangría", tal como los medios de comunicación definen la

oleada migratoria desde 2001 (Moraes Mena), por otro, en tanto elemento que agrede y asedia la ciudad, puede vincularse a la proliferación de lo que el protagonista denomina “gente fea” que arrincona a los supervivientes de una clase media en extinción. La “gente fea” o el “cuarto mundo” de los que habla Nicolás, refieren a las bolsas de individuos desplazados aceleradamente en los últimos años de las clases medias que habían constituido el imaginario del país como resultado del proyecto modernizador de un Estado benefactor desde principios del siglo XX. En la novela se cuestiona la posibilidad de pervivencia de la noción de clase media en tanto imaginario social en el siglo XXI, como horizonte que enmarca las subjetividades (véase Klein 2008).

7. Alejandro Klein en su análisis de la precarización del trabajo y su vivencia psíquica por parte de la juventud uruguaya emplea la metáfora “bomba de tiempo” para referir la forma en que “desde la cotidianeidad, los vínculos, los entramados sociales, hay una sensación de que las cosas “explotan” en distintas formas de anomia, conductas graves, violencia extrema, drogadicción u otras, generando sentimientos de impotencia y desconcierto” (Klein 2008: 28), en un sentido análogo la narrativa de Peveroni, que casa muy también con el paisaje que dibuja el cine uruguayo de los últimos años, particularmente con las películas de Rebella y Stoll (Montoya Juárez y Moraes Mena 2005, 2008), tematiza una adolescencia prolongada en el tiempo que concluye abruptamente con el cierre de las posibilidades de realización de los individuos.

8. La novela principia en una “Montevideo que todavía guardaba ciertos ecos de sus lejanos tiempos de gloria, recostada al tedioso y marrón Río de la Plata que no sirve ni para tirarse con una tabla de surf” (Peveroni 2005: 9).

9. Quizás uno de los mejores exponentes del género posapocalíptico puede ser la novela del malogrado Rafael Pinedo, quien en Plop (2005) presenta un universo devastado en un futuro primitivista

entre las ruinas de la civilización, donde lo único que puede hacerse es sobrevivir y donde los seres humanos han devenido una tribu sin valores en la que la ley básica por excelencia es no exhibir la lengua. Plop supone un extremo en la representación de los devastadores efectos sociales de las políticas neoliberales y los procesos de globalización en Argentina que cristalizaron en el descalabro del país en diciembre de 2001.

10. Letras de sendas canciones de El cuarteto de nos y de La trampa, respectivamente. Hemos estudiado más ampliamente la representación de la crisis migratoria en la música uruguaya reciente en "El último que apague la luz" (Montoya Juárez/Moraes Mena 2008).

11. El truco que imagina Turing en "Computing Machinery and Intelligence" (1950), en que un individuo en una habitación recibiendo inputs a través de una pantalla debe decidir si quien le envía la información es un hombre, una mujer o una máquina, demuestra, en opinión de Hayles, no simplemente el hecho de que tanto el pensamiento como el género puede superar su confinamiento en un cuerpo humano, sino que la propia facticidad del experimento opera una transformación en la conciencia por la que la propia identidad ya se ha vuelto poshumana: "As you gaze at the flickering signifiers scrolling down the computer screens, no matter what identifications you assign to the embodied entities that you cannot see, you have already become posthuman" (Hayles 1999: xiv). Autores como Bostrom entienden lo poshumano como algo físico y no metafórico, y prefieren el término "transhuman" para este tipo de construcciones identitarias, que desde su punto de vista prefiguran la existencia futura de lo poshumano. Para Bostrom el poshumanismo devendrá un hecho en el momento en que la tecnología haga posible el abandono del cuerpo en sistemas de recuperación o migración de la conciencia (Bostrom 1999, 2003). Bostrom defiende el potencial utópico tanto de lo poshumano como estadio futuro del desarrollo de la humanidad como también de las posibles identidades "trans" y "poshumanas". Hayles explora lo poshumano desde una perspectiva más neutral. Empleamos el

término en el sentido haylesiano, es decir, como una forma de existencia que de modo material o metafórico funciona en simbiosis con la tecnología desplazando la subjetividad de la esencia corpórea al proceso conectivo, no entramos a valorar sus dimensiones o posibilidades utópicas más allá del texto, que de hecho las cierra oscuramente, ni exploramos las implicaciones del concepto en el ciberfeminismo, que Hayles sí desarrolla. Para una aplicación del concepto a los estudios literarios latinoamericanos resulta imprescindible el texto de Andrew Brown (ver bibliografía).

12. Castany Prado advierte contra la posibilidad de entender en un sentido que podríamos llamar junto a Vattimo "fuerte" los términos posnacional o posnacionalismo, si bien en partes de su ensayo parece dividir en demasía las aguas entre el nacionalismo y lo posnacionalista. Si la nación que siempre se cuenta historias a sí misma (Perceval 1995) y los discursos e imaginarios que la representan han sido siempre construidos y se han configurado con elementos que atraviesan sus fronteras, no está tan claro, desde mi punto de vista, que en Vallejo, por ejemplo, no podamos hablar de un nacionalismo nihilista posmoderno y sí de un posnacionalismo. Castany Prado advierte de la reunión de tensiones dialécticas en cada texto y señala que el posnacionalismo alude a la "desencialización de todo límite, aunque estos puedan reutilizarse de forma provisional, estratégica y desabsolutizada" (2007: 319). En ese caso estaría de acuerdo con Castany Prado; en mi opinión este tipo de posnacionalismo supone ante todo una reescritura identitaria desencializada y posmoderna de lo nacional en contextos afectados por procesos globalizadores y transnacionales, no tanto un abandono de lo nacional como fantasma identitario, como ocurre en quienes postulan lo posnacional como parte de un programa intelectual. El ensayo de Castany Prado resulta muy va lioso por su esfuerzo de sistematicidad en la elaboración de herramientas conceptuales para establecer cartografías futuras.

UTOPÍAS INTERSTICIALES: LA BATALLA CONTRA EL DESENCANTO EN LA ÚLTIMA NARRATIVA LATINOAMERICANA

Francisca Noguerol Jiménez

Universidad de Salamanca

¿Cabe seguir hablando de utopías en nuestro tiempo? Si no es así, ¿de qué forma se aplica el principio de esperanza en la última narrativa latinoamericana? En las siguientes páginas voy a intentar responder a estas dos cuestiones partiendo de un principio incuestionable, ya enunciado por Octavio Paz en uno de sus últimos ensayos: "La modernidad está herida de muerte: el sol del progreso ha desaparecido en el horizonte y todavía no vislumbramos la nueva estrella intelectual que ha de guiar a los hombres" (Paz 1990: 50).

Si el Nobel mexicano se mostraba indefectiblemente moderno en su declaración al citar conceptos como sol, progreso, estrella y guía, Roberto Bolaño daba asimismo cuenta de esta situación en el Primer Manifiesto Infrarrealista: "Soñamos con utopía y despertamos gritando" (Bolaño 1976: 2). Sin embargo, su actitud era otra, pues recalcó la necesidad de recuperar el sentido a través de nuevas estrategias vitales y estéticas: "Hacer aparecer las nuevas sensaciones. Subvertir la cotidianidad. O.K. DÉJENLO TODO NUEVAMENTE. LÁNCENSE A LOS CAMINOS" (1976: 2).

El chileno, cuya obra puede ser concebida como una profunda reflexión sobre el fin de las utopías de juventud —Los detectives salvajes (1998)— y la instalación de la contrautopía en el mundo contemporáneo —2666 (2004)— postuló una vía de salvación para sus personajes: la consecución de la obra artística plena —Estrella distante (1996)—, que se convertirá en obsesión tanto para energúmenos ajenos a cualquier regla ética —Carlos Wieder o Benno von Archimboldi— como para aquellas figuras —Arturo Belano— que cuentan las historias de los primeros con una mezcla

de admiración y horror.

Con su reconocida agudeza, Bolaño ofrece así algunas de las claves de resistencia fundamentales en los últimos textos latinoamericanos: la recuperación del hedonismo —"nuevas sensaciones", "subvertir la cotidianidad"—; la escritura nómada —"láncense a los caminos"—; y, finalmente, la salvación a través de la imaginación y el arte —"estrella distante"—. Estos serán los hitos en los que basaré mi exposición, pero antes conviene que revise algunas ideas relacionadas con el tema de la presente reflexión.

UTOPÍA Y DESENCANTO

Si existen dos conceptos cuestionados en los últimos años estos son los de utopía y desencanto, unidos ya en la melancólica conclusión de la Utopia de Thomas More: "There are many things in the Commonwealth of Utopia that I rather wish, than hope, to see followed in our governments" (More: 356). Si Ernst Bloch creyó ver concretada la utopía en la ideología marxista pero, poco a poco, cambió su deseo de una revolución social por el más general "principio de esperanza" (Bloch 1990), Emile Cioran reconoció, asimismo, que "sólo actuamos bajo la fascinación de lo imposible" (Cioran 1977: 3), pero destacó cómo la historia desmiente sistemáticamente los proyectos utópicos (Cioran 1988).

En la misma línea, Paul Ricoeur plantea los vínculos existentes entre ideología y utopía: "L'idéologie est toujours une tentative pour légitimer le pouvoir, tandis que l'utopie s'efforce toujours de le remplacer par autre chose" (Ricoeur 1997: 25). Este hecho ha dado lugar a que, a lo largo la historia de la Humanidad, las utopías llevadas a la práctica se hayan convertido en detestables tiranías, lo que hizo a José Saramago declarar hace unos años que, si pudiera, "borraría de los diccionarios la palabra utopía porque ha traído muchos más daños que beneficios" (Saramago 2005).

Pero, ¿cómo renunciar a la esperanza? En un momento en que existe un consenso generalizado sobre la muerte de los grandes

relatos y la pérdida de valores de nuestras sociedades, ¿no existe la obligación de rastrear los movimientos que desafían la lógica imperante, donde el mercado ejerce un anónimo pero omnímodo poder sobre los individuos? Eduardo Grüner contesta afirmativamente a esta pregunta en El fin de las pequeñas historias, invitando a los intelectuales contemporáneos a construir nuevos proyectos alejados de los totalitarismos modernos (Grüner 2002).

Michel Foucault señaló en el prefacio a Les mots et les choses: "Les utopies consolent: ( ) elles s'épanouissent dans un univers merveilleux et lisse" (Foucault 1994: 9). Sintetizaba así el concepto clásico del término, asociado a una sociedad ideal caracterizada por la serenidad apolínea y la pureza, donde la unidad constituye "l'état naturel, nécessaire de l'humanité" (Godin 2000: 12). Esta noción ha sido recientemente criticada por el teólogo de la Liberación Franz Hinkelhammert (Hinkelhammert 1984) y por los profesores Wolf Lepenies —que opone melancolía y utopía (Lepenies 1998)— y Miguel Catalán, quien destaca el componente de autoengaño inherente a cualquier proyecto utópico (Catalán 2004).

Por su parte, Christian Godin defiende la rehabilitación del concepto de utopía despojándolo de dogmatismo y aportándole un componente de crítica y subversión (Godin 2000). Esta postura es compartida por Lucy Sargisson, para quien "the new utopianism represents the manifestation of a conscious and necessary desire to resist the closure that is evoked by approaches to utopia as perfect" (Sargisson 1996: 228).

En una nueva vertiente especialmente transitada en la investigación sobre el tema en los últimos años, Jennifer Burwell subraya las especiales características de las utopías femeninas: "Unlike traditional utopias, contemporary feminist 'critical utopias' typically introduce conflict and transgression into utopian space, and display a heightened emphasis on individual agency that is manifested in the protagonists' movements both within and across utopia's border" (Burwell 1997: 42). Siguiendo asimismo este derrotero, Dunja Mohr destaca la aparición en los últimos años de un nuevo subgénero, especialmente visible en la escritura femenina, que llama "Transgressive Utopian Dystopias", caracterizado porque "these texts incorporate within the dystopian narrative continuous

utopian undercurrents and criticize, undermine, and transgress the established binary logic of dystopia" (Mohr 2007: 137).

Finalmente, Hugo Achugar plantea redefinir la periferia como espacio para el desarrollo de un escepticismo utópico acorde con nuestros tiempos (Achugar 1994), Claudio Magris habla de la necesaria convivencia de utopía y desencanto —la conciencia de que quizás la realidad no cambie debe servir, según Magris, de contrapeso a los fanatismos (Magris 1999)— y, en el mismo camino, Eduardo Sabrovsky advierte que el desánimo contemporáneo no puede entenderse como mero pesimismo, sino que abre la posibilidad de reinventar la vida para hacer de nuestro planeta un espacio verdaderamente habitable (Sabrovsky 1996).

DEL MUNDO AL REVÉS

Todos estos acercamientos críticos reflejan un hecho incuestionable: el deseo de cambiar la realidad no desapareció en los años sesenta del pasado siglo. Por el contrario, sigue vivo y se manifiesta con frecuencia en textos que denuncian los males de nuestra sociedad con inversiones ficticias — distopías— o reales —contrautopías— del proyecto utópico.

La vigencia de las distopías se hace patente en la literatura latinoamericana con la publicación de artículos sobre el tema —es el caso del interesante "Ciudad futura y distopía en la novela argentina de fines de siglo" (Reati 2000)— y novelas como Cristóbal Nonato (1987), de Carlos Fuentes;[1] Babel, el paraíso (1993), de Miguel Gutiérrez;[2] El ojo de la patria (1992),[3] de Osvaldo Soriano; Waslala (1996), de Gioconda Bellli;[4] Lejos del Paraíso (1997), de Sandro Cohen;[5] Evaluador (2002), de Noé Jitrik[6]o, finalmente, lo que es más común en las últimas promociones, con textos deudores de la corriente cyberpunk como Promesas naturales (2006), de Oliverio Coelho.[7]

Frente a ellos, las contrautopías denuncian los males que azotan nuestra civilización sin alejarse de la realidad. Así, Diamela Eltit

construye en Mano de obra (2002) una soberbia alegoría del poder situada en el supermercado, templo mayor del consumo donde los empleados trabajan en condiciones de auténtica esclavitud. La pérdida de conciencia social en nuestra época es puesta de manifiesto a través de los títulos de las dos partes de la obra: "El despertar de los trabajadores" (Iquique, 1911) y "Puro Chile" (1970), momentos de la historia en que la utopía pareció triunfar. Cada episodio de la primera parte es introducido por el nombre de los periódicos que marcaron las luchas sociales en el país —Verba Roja, Santiago, 1918; Luz y Vida, Antofagasta, 1919; Nueva Era, Valparaíso, 1925—, lo que recuerda de nuevo la carencia actual de un discurso que defienda los derechos de los trabajadores.

La enajenación de las tareas desarrolladas en el supermercado es puesta de manifiesto ya en el primer capítulo, donde uno de los empleados se dice: "No estoy enfermo (en realidad) sino que me encuentro inmerso en un viaje de salida de mí mismo. Ordeno una a una a las manzanas. Ordeno una a una a las manzanas. Ordeno una a una (las manzanas)" (Eltit 2002: 55). En esta insoportable situación, el individuo se encuentra vigilado tanto por el omnipresente "supervisor de turno" como por la luz artificial que, como el foco que iluminaba sin descanso a la protagonista de Lumpérica (1983), simboliza el control ejercido por el poder absoluto.

En la misma línea se sitúa la reciente Jamás el fuego nunca (2007), cuyo título proviene de un significativo verso de César Vallejo —"Jamás el fuego nunca/ jugó mejor su rol de frío muerto"— y que refleja la derrota de un proyecto revolucionario de izquierdas nacido bajo el sino del fracaso[8]. Los personajes de esta última novela, recluidos en el claustrofóbico espacio de una cama y víctimas de sus cuerpos envejecidos y enfermos, sienten que este ya no es su tiempo mientras meditan sobre la consunción inevitable de las pasiones.

Llega ahora el turno de uno de los más reconocidos voceros de la contrautopía contemporánea: Jorge Volpi, interesado en desenmascarar las falacias de los proyectos que marcaron la pasada centuria —marxismo, fascismo, revolución del 68— y de los que hoy siguen influyendo en el conjunto de la sociedad —

neoliberalismo, movimiento zapatista— con mayor o menor virulencia. Como destaca Eloy Urroz, "Volpi se ha dado a la tarea de desarticular y racionalizar cualquier residuo de visión heredera del Romanticismo que todavía pudiéramos conservar respecto a la cultura" (Urroz 2000: 4).

Este hecho resulta especialmente visible en la trilogía del siglo XX. Así, en El fin de la locura (2003), el personaje pretendidamente revolucionario de Aníbal Quevedo termina abogando por el pragmatismo —"no me he vendido, pero hay demasiados cabos sueltos … debo actuar con prudencia. Ya no son los mismos tiempos de antes, Claire, cuando éramos jóvenes y creíamos en la revolución. Ahora, para seguir adelante y preservar nuestra lucha, debemos ser realistas" (Volpi 2003: 462)— y, finalmente, se suicida.

El escepticismo que permea la novela queda bien reflejado en una cita extraída del Diario Inédito de Chrístopher Domínguez: "La historia de este siglo es la historia de una gigantesca decepción. Su ruina representa el ansiado fin de la locura. Después de incansables esfuerzos se ha podido comprobar que, como mucho de nosotros habíamos advertido, la revolución fue un fiasco. Detrás de sus buenos deseos, su ansia de mejorar el mundo y su pasión por la utopía, siempre se ocultó una tentación totalitaria" (Volpi 2003: 449).

La conclusión resulta clara: Esta No será la tierra (2006) de los cambios y los proyectos cumplidos, como demuestra fehacientemente la novela homónima que cierra la trilogía.

LA RECUPERACIÓN DE LA UTOPÍA EN LA HISTORIA

Hasta ahora, hemos visto cómo la denuncia de los males que aquejan nuestra sociedad supone ya un acto político. En esta misma línea, la nueva novela histórica se acerca con frecuencia a las biografías utópicas, lo que revela el interés que suscitan en nuestros días los personajes marcados por el "principio de esperanza"[9].

Así se aprecia en La revolución es un sueño eterno (1993), de Andrés Rivera, protagonizada por Juan José Castelli, uno de los más destacados gestores de la independencia argentina. Desde el título, la revolución se plantea como un sueño imposible pero imperecedero, hecho corroborado por Castelli en párrafos como los siguientes:

¿Qué nos faltó para que la utopía venciera a la realidad? ¿Qué derrotó a la utopía? ¿Por qué, con la suficiencia pedante de los conversos, muchos de los que estuvieron de nuestro lado en los días de mayo, traicionan la utopía? (Rivera 1993: 57).

En esas desveladas noches de las que te hablo, pienso, también, en el intransferible y perpetuo aprendizaje de los revolucionarios: perder, resistir. Perder, resistir. Y resistir. Y no confundir lo real con la verdad (Rivera 1993: 130).

Por su parte, la aparición de El paraíso en la otra esquina (2003) motivó más de un comentario sobre el resurgimiento del espíritu utópico en nuestros días. En esta novela indiscutiblemente optimista, Mario Vargas Llosa propone la unión de logos (palabra) y ergon (acción) al recrear las vidas de dos utopistas prácticos: Flora Tristán, abanderada del feminismo y de los movimientos sociales en defensa de los trabajadores, y su nieto Paul Gauguin, apóstol del arte moderno y de las libertades eróticas. Aunque ambos personajes fueran conscientes de los gigantes a los que se enfrentaban —el capitalismo y el machismo en el caso de Tristán, la imparable colonización de las islas Marquesas en el de Gauguin— sus quijotescos empeños llenaron de sentido unas existencias que, de otro modo y siempre según Vargas Llosa —esposa maltratada, aburrido agente de Bolsa—, habrían resultado inútiles para el progreso de la Humanidad.

UTOPÍAS INTERSTICIALES

Llego así a la última parte de mi reflexión, en la que pretendo destacar los recursos esgrimidos por algunos autores recientes para luchar contra el pensamiento único. Para ello, me apoyaré en las teorías de Michel Maffesoli, director del Centro de Estudios sobre lo Actual y lo Cotidiano de la Universidad de la Sorbonne y padre del término utopías intersticiales, base de la presente reflexión.

Maffesoli ha centrado su tarea como sociólogo en desvelar la recuperación actual de una serie de valores que la idea de progreso había desterrado. Veamos cómo reivindica este hecho:

ll existe une mise en question des deux grandes marques de la civilisation moderne, de tradition dite judéo-chrétienne ou, mieux, sémitico-occidentalo-moderne: le monothéisme est la première des deux grandes marques. La deuxième est le Projet, c'est-à-dire, l'idée que la vraie vie est ailleurs, le messianisme. Il s'agit de sauver, de guérir la vie. Peut-on parler, à partir de cette schizophrénie structurelle et à partir de ce projet transcendant, d'un humanisme? Notre civilisation occidentale est arrivée à un point de saturation. Cette saturation s'exprime dans un polythéisme des valeurs. Il ne s'agit plus de chercher une utopie lointaine, mais des utopies interstitielles, des "bricolages" existentiels, proches, qui vont favoriser quelque chose de l'ordre de l'émotionnel, domestique. Il s'agirait plutôt d'humanismes ré-émergents, de panthéismes, de polythéismes, de quelque chose qui est structurellement pluriel (Maffesoli 1993: 140-141).

Así, la utopía moderna se ve sustituida por microutopías de la vida cotidiana, ajenas a las voluntades prometeicas y defensoras, por el contrario, de la vida en comunidad: "Il s'agit de vivre, en mineur, une multiplicité de petites utopies interstitielles, qui toutes manifestent un instinct de conservation de groupe" (Maffesoli 1993: 102). En este sentido, no puedo dejar de señalar cómo el español

Agustín Fernández Mallo, con una intención opuesta a la de Maffesoli, denomina irónicamente privatopías a los universos creados en las cada vez más frecuentes urbanizaciones para ricos, gobernadas por el crimen —véase su proyección en Wisteria Lane, el barrio donde se localiza la famosa serie de televisión Desperate Housewives— o, en el caso de Fernández Mallo, por el consumo (Fernández Mallo 2006: 174-175). El autor arremete asimismo contra las micronaciones en otro capítulo de su controvertida e interesante novela Nocilla Dream (Fernández Mallo 2006: 118-122).

"NUEVAS SENSACIONES": HEDONISMO

En esta situación, se comprende que Maffesoli reivindique una "sociologie orgiastique" (Maffesoli 1991), basada en los principios de la comunidad, y una "raison sensible" (Maffesoli 2005), ajena al cientificismo racionalista y defensora de la recuperación de valores hedonistas como el cuerpo, el juego, la vida improductiva y la filosofía del carpe diem.

El tiempo poético y erótico del ardor de los cuerpos consigue así enfrentarse al dominado por la producción y los proyectos totalitarios (Maffesoli 2005: 49), lo que conlleva la reivindicación del instante eterno o, en palabras del sociólogo francés, al "messianisme du temps immobile" (Maffesoli 2000: 56). De este modo, se explica también su defensa de la ética de la tragedia para la sociedad actual, donde debemos ser capaces de consentir la plenitud del instante y, al mismo tiempo, aceptar con lucidez la naturaleza efímera de todas las cosas (Maffesoli 2000: 101).

Enfrentados a una situación de asfixia social y política sobradamente conocida, los últimos narradores cubanos concuerdan con Maffesoli en la necesidad de luchar contra el casto, frugal y ascético ideal del Hombre nuevo a través del hedonismo. Este hecho explica las continuas alusiones a comidas y banquetes —recordemos las suculentas recetas de Josefina en la tetralogía Las cuatro estaciones (1991-1998) de Leonardo Padura—, la expresión desaforada del erotismo en sus más diversas variantes —Animal

tropical (2001) de Pedro Juan Gutiérrez, da fe desde el título de esta clara apuesta por el cuerpo—, y el presente instantáneo en el que viven los personajes de los novísimos —Las bestias (2006), de Ronaldo Menéndez, sintetiza de manera ejemplar este hecho—.

Por otra parte, algunos creadores denuncian el error cometido por los ciberadictos, que olvidan vivir como consecuencia de su hipnótica inmersión en los mundos virtuales. Es el caso del boliviano Edmundo Paz Soldán en Sueños digitales (2000), historia de un diseñador gráfico que pierde el sentido de la realidad como consecuencia de su trabajo —truca fotos para un presidente corrupto— y de su afición a los universos digitales. Así, en un proceso de progresiva decadencia, Sebastián pasará a imaginar a las mujeres que conoce como seres virtuales; verá a su amigo Píxel perderse en un juego de rol por computadora (MUD: Multi-User Dungeon) en el que este asume el grotesco papel de Laracroft; perderá a su mujer —que eliminará significativamente las fotografías del ex marido del álbum de boda—; y, finalmente, se suicidará en un intento último por recuperar la corporeidad.

“LÁNCENSE A LOS CAMINOS”: ESCRITURA NÓMADA

En Espectáculos de realidad (2007), Reinaldo Laddaga destaca en la última literatura latinoamericana la frecuente concepción del libro como veloz performance de escritura. Rizomáticos, abiertos y narrados por una voz que nunca se pretende única o legitimadora, estos textos dan fe del mundo que les rodea alternando el apunte impresionista con el aforismo, la minificción con el ensayo, la crónica con la autobiografía o (aún más frecuentemente) con la autoficción.

Voluntariamente alejados de los grandes objetivos, se descubren como perfectos ejemplos de la obra nómade o viajera que describieran Gilles Deleuze y Félix Guattari en Kafka. Pour une littérature mineure (1975). Su resistencia al poder es clara. Si “la vie devient résistance au pouvoir quand le pouvoir prend pour objet la vie” (Deleuze/Guattari 1975: 38), nada mejor que reflejar el día a

día o, como aconsejaba Bolaño en el manifiesto con el que inicié el presente análisis, "subvertir la cotidianidad". El problema, dirán Deleuze y Guattari, no es ser libre sino encontrar una salida, una entrada o una adyacencia en los sistemas cerrados (Deleuze/ Guattari 1975: 56), lo que los lleva asimismo a defender al esquizo como paradigma de un cuerpo signado por la multiplicidad (Deleuze/Guattari 1972: 22).

En la misma línea, Maffesoli describirá en Du nomadisme. Vagabondages initiatiques (2006) un nuevo tipo de hombre reacio a confinarse en un solo lugar, amante de los paseos por ciudades desconocidas o por diferentes páginas web, ajeno a las certezas y marcado por la multiplicidad de información que recibe a cada instante. Así se explicaría el éxito entre las más recientes promociones literarias de las obras plurales y voluntariamente menores de W. G. Sebald, Augusto Monterroso, Claudio Magris, J. M. Coetzee, Antonio Tabucchi o Enrique Vila-Matas, entre otros.

Según este último autor, la escritura nómada se descubre como "única construcción literaria posible [ ] de quien no puede creer ni en la verosimilitud de la Historia ni en el carácter metafóricamente histórico de toda novelización" (Vila-Matas 1985: 81). Así, al comentar el proyecto de su Dietario voluble (2008), no dudó en afirmar: "Seguramente intentaré exponer en él mi visión de ese absurdo cargado de sentido que es el mundo y lo haré valiéndome de una estructura adradek, una estructura literaria que adquiera la forma de ready-made, de uno de esos objetos híbridos e inútiles" (Vila-Matas 2007: 11).

La declaración de Vila-Matas, escritor por cierto valorado mucho antes en Latinoamérica que en España, da fe de un hecho incuestionable y comentado por mí en un artículo reciente (Noguerol 2009): las estructuras fragmentarias gozan de tan buena salud como la ruptura de los límites entre ficción y realidad, categorías que, en nuestro tiempo, se encuentran continuamente cuestionadas por autores que confieren tanta importancia a las experiencias extraídas de su vida como a las recibidas de los libros que leen.

Así se aprecia en textos teñidos de la pasión por el viaje como Arte de la fuga (1996), de Sergio Pitol; También Berlín se olvida (2004),

de Fabio Morábito o, más cercano al espíritu de la novela, Los incompletos (2004), de Sergio Chejfec (2004). Por su parte, la canonización del blog como soporte literario explica la aparición de títulos en la misma línea rizomática como El año que viví en peligro (2007), de Marcelo Figueras, o Jet Lag (2007), de Santiago Roncagliolo.

ESTRELLA DISTANTE: SALVACIÓN POR LA ESCRITURA

Estrella distante, una de las más lúcidas y hermosas creaciones de Bolaño, admite múltiples lecturas de su título: alusión a la estrella solitaria que ondea en la bandera de Chile; a la figura de Carlos Wieder, el piloto fascista, asesino en serie, pornógrafo y poeta vanguardista que fascina tanto como atemoriza a quienes lo conocieron; a sus performances literarias y aéreas, que causan tanto estupor como recelo; y, sobre todo, a la consecución de la obra de arte total, sueño de Wieder y de quienes compartieron con él talleres literarios en los utópicos años del gobierno de Salvador Allende.

De ahí que haya elegido esta expresión para definir una de las utopías intersticiales preferidas por los últimos autores: la salvación por la escritura y, con ella, por la memoria y el arte. Ya lo señala Juan José Castelli en la primera página de La revolución es un sueño eterno —"Escribo" (Rivera 1993: 9)—, hecho comparable a la diminuta "s" que Sebastián, el personaje principal de Sueños digitales, dibuja entre los píxeles de las fotos que truca para dejar constancia de su ignominiosa labor (Paz Soldán 2000: 168).

Pero existe una novela especialmente lograda en su reflexión sobre el tema que nos ocupa: Cielos de la tierra (1997), de Carmen Boullosa, excelente revisión contemporánea del concepto de utopía y defensa de la literatura como forma de lograr la fraternidad a través de siglos y experiencias diversas, sobre la que Javier Durán ha realizado un excelente estudio en "Utopia, heterotopia and memory in Carmen Boullosa's Cielos de la tierra" (Durán 2000).

El título, procedente de un verso de La grandeza mexicana de

Bernardo de Balbuena (1603), aparece asimismo como epígrafe de la obra: “Indias del mundo, cielo de la tierra”. Este hecho, sumado al comentario que podemos leer en la contratapa de la primera edición del libro —“la nueva utopía de Carmen Boullosa”— revela la importancia del motivo ya en el paratexto de la novela.

A nivel estructural, Boullosa elige tres épocas marcadas por utopías fracasadas: el pasado, donde Hernando de Rivas, víctima del proceso de aculturación llevado a cabo por sacerdotes españoles que han decidido crear una élite ilustrada con indios procedentes de la nobleza, escribe un libro en latín; el presente —en el México de los noventa la profesora Estela Díaz traduce la obra de Hernando al español y recuerda los ideales perdidos en los setenta—; y, finalmente, el futuro, en el que Lear, habitante de una comunidad conformada por los supervivientes de un holocausto nuclear y llamada significativamente L’Altlántide por sus deseos de perfección, decide recuperar el texto de Hernando en la traducción de Estela para preservar la literatura en un mundo que, por rechazo a quienes provocaron la destrucción del planeta, ha decidido olvidar el lenguaje y el pasado.

En los tres momentos, los narradores viven sumidos en la soledad, de la que escapan a través de una lectura que les revela frustraciones compartidas. En el caso de Estela, además, sus comentarios permiten apreciar el significado de la novela capital de Gabriel García Márquez en relación al tema de la utopía: “Cien años de soledad escribe una utopía hacia el pasado, reescribe nuestro pasado porque Latinoamérica soñaba modernizarse por medio de la revolución socialista … Mi generación asistía al nacimiento de un Nuevo Adán y de una Nueva Eva, y de un Nuevo Paraíso” (Boullosa 1997: 202).

Pero Estela reflexiona una vez concluida la época de los ideales, por lo que no puede evitar preguntarse: “¿Con qué se estrangula a sí mismo Cien años de soledad?”. La respuesta es demoledora, descubriendo la distancia del escritor colombiano con la realidad que este pretendidamente describía:

Lo que me llama la atención es que en el Edén garciamarquiano los

indios no son actores de este renacimiento de la realidad. Los indios no participan en la recreación del mundo que les pertenece. Cien años era profesión de fe para mi generación y asombro de su cualidad de historia premonitoria y utópica. Pero no vimos que tragábamos con nuestra propia bandera nuestro propio veneno (Boullosa 1997: 202-203).

Ante esta situación, la investigadora de El Colegio de México se repliega en sí misma, con una actitud escéptica que la lleva a defender los discursos menores: “Me contento con traducir los fragmentos de Hernando. Me siento culpable ante él porque pequé al soñar. Yo reparo mi pena de la mejor manera: me aplico a traducir del latín al español un texto de un indio que mejor quedara de ser traducido al nahuatl, si éste se enseñara en las escuelas” (Boullosa 1997: 205)

Por su parte Lear, desolada ante la violencia desatada en L’Atlántide por la voluntaria pérdida del lenguaje y la historia, comentará al final de la novela: “No puedo permanecer ya con mi comunidad. Voy a intentar brincarme al territorio que puedo compartir con Estela y con Hernando, volverme de palabras” (Boullosa 1997: 368).

Así, frente al irremediable fracaso de los proyectos utópicos, solo quedará la defensa de la palabra en un hermoso párrafo que comparto plenamente y con el que cierro mi exposición: “Los tres perteneceremos a tres distintos tiempos, nuestras memorias serán de tres distintas épocas, pero yo conoceré la de Hernando y Hernando conocerá la mía, y ganaremos un espacio común en el que nos miraremos a los ojos y formaremos una nueva comunidad. La nuestra se llamará Los Cielos de la tierra” (Boullosa 1997: 369).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ACHUGAR, Hugo (1994): La biblioteca en ruinas. Reflexiones

culturales desde la periferia. Montevideo: Trilce.

BELLI, Gioconda (1996): Waslala. Barcelona: Emecé.

BLOCH, Ernst (1999 [1959]): Werkausgabe: Band 5: Das Prinzip Hoffnung. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

BOLAÑO, Roberto (1976): "Déjenlo todo nuevamente. Primer Manifiesto infrarrealista". <www.infrarrealismo.com> (20/08/2008).

— (1996): Estrella distante. Barcelona: Anagrama.

— (1998): Los detectives salvajes. Barcelona: Anagrama.

— (2004): 2666. Barcelona: Anagrama.

BOULLOSA, Carmen (1997): Cielos de la tierra. México: Alfaguara.

BURWELL, Jennifer (1997): Notes from Nowhere: Feminism, Utopian Logic, and Social Transformation. Minneapolis: University of Minnesota Press.

CATALÁN GONZÁLEZ, Miguel (2004): El prestigio de la lejanía: ilusión, autoengaño y utopía. Barcelona: Ronsel.

CIORAN, Emile (1977): “Escribir para despertar. Entrevista con Fernando Savater”. El País, 23 de noviembre.

— (1988): Historia y utopía. Barcelona: Tusquets.

COELHO, Oliverio (2006): Promesas naturales. Buenos Aires: Norma.

COHEN, Sandro (1997): Lejos del paraíso. México: Sansores & Aljure.

DELEUZE, Gilles/GUATTARI, Félix (1972): L’Anti-Oedipe: capitalisme et schizophrénie. Paris: Minuit.

— (1975): Kafka. Pour une littérature mineure. Paris: Minuit.

DURÁN, Javier (2000): “Utopia, heterotopia and memory in Carmen Boullosa’s Cielos de la tierra”. Studies in the Literary Imagination. <http://findarticles.com/p/articles/mi_qa3822/is_200004/ai_n8903031/pg_1?tag=artBody;col1> (12/08/2008).

ELTIT, Diamela (1983): Lumpérica. Santiago de Chile: Las Ediciones del Ornitorrinco.

— (2002): Mano de obra. Santiago de Chile: Seix Barral.

— (2007): Jamás el fuego nunca. Santiago de Chile: Seix Barral.

FERNÁNDEZ, Javier (2005): Cero absoluto. Córdoba: Berenice.

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2006): Nocilla Dream. Tarragona: Candaya.

FIGUERAS, Marcelo (2007): El año que viví en peligro. Buenos Aires: Alfaguara.

FOUCAULT, Michel (1994 [1966]): Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines. Paris: Gallimard.

FUENTES, Carlos (1987): Cristóbal Nonato. México: FCE.

GODIN, Charles (2000): Faut-il réhabiliter l'utopie? Nantes: Pleins Feux.

GUTIÉRREZ, Miguel (1993): Babel, el paraíso. Lima: Colmillo Blanco.

GUTIÉRREZ, Pedro Juan (2001): Animal tropical. Barcelona: Anagrama.

GRÜNER, Eduardo (2002): El fin de las pequeñas historias. Buenos Aires: Paidós.

HINKELAMMERT, Franz (1984): Crítica a la razón utópica. San José: DEI.

JITRIK, Noé (2002): Evaluador. Buenos Aires: FCE.

LADDAGA, Reinaldo (2007): Espectáculos de realidad. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.

LEPENIES, Wolf (1998): Melancholie und Gesellschaft: mit einer neuen Einleitung: Das Ende der Utopie und die Wiederkehr der Melancholie. Frankfurt: Suhrkamp.

MAFFESOLI, Michel (1991 [1982]): L'Ombre de Dionisos: contribution à une sociologie de l'orgie. Paris: Le Livre de Poche.

— (1993): La contemplation du monde. Figures du style communautaire. Paris: Grasset.

— (2000): L'instant éternel. Le retour du tragique dans les sociétés postmodernes. Paris: Denoël.

— (2002 [1992]): La transfiguration du politique. Paris: La Table Ronde.

— (2005 [1996]): Éloge de la raison sensible. Paris: La Table Ronde.

— (2006 [1997]): Du nomadisme, vagabondages inittiatiques. Paris: La Table Ronde.

MAGRIS, Claudio (1999): Utopia e disincanto. Storie, speranze, illusioni del moderno. Milano: Garzanti.

MENÉNDEZ, Ronaldo (2006): Las bestias. Madrid: Lengua de Trapo.

MOHR, Dunja (2007): "Transgressive Utopian Dystopias: The Postmodern Reappearance of Utopia in the Disguise of Dystopia". Rüdiger Heinze y Jochen Petzold (eds.). The Disappearance of Utopia? ZAA, 55.1

MORABITO, Fabio (2004): También Berlín se olvida. Barcelona: Tusquets.

MORE, Thomas (1516): Utopia. De dominio público desde 1993. Accesible en <http://oregonstate.edu/instruct/phl302/texts/more/utopia-contents.html> (12/08/2008).

NOGUEROL, Francisca (2009): "Líneas de fuga: el triunfo de los dietarios en la última literatura en español". Ínsula, 754, 22-25.

PADURA, Leonardo (1991): Pasado perfecto. Barcelona: Tusquets.

— *(1994): Vientos de Cuaresma. Barcelona: Tusquets.*

— (1997): Máscaras. Barcelona: Tusquets.

— *(1998): Paisaje de otoño. Barcelona: Tusquets.*

PAZ, Octavio (1990): La otra voz. Poesía y fin de siglo. Barcelona: Seix Barral.

PAZ SOLDÁN, Edmundo (2000): Sueños digitales. Madrid: Alfaguara.

PITOL, Sergio (1996): El arte de la fuga. México: Era.

PORZECANSKI, Teresa (1989): Mesías en Montevideo. Montevideo: Signos.

REATI, Fernando (2000): "Ciudad futura y distopía en la novela argentina de fines de siglo". Silabario 3 (3), 37-50.

RICOEUR, Paul (1997): L'idéologie et l'utopie. Paris: Seuil.

RIVERA, Andrés (1993 [1987]): La revolución es un sueño eterno. Buenos Aires: Alfaguara.

RONCAGLIOLO, Santiago (2007): Jet Lag. Madrid: Alfaguara.

RÖSSNER, Michael (1999): "De la utopía histórica a la historia utópica: Reflexiones sobre la nueva novela histórica como re-escritura de textos históricos". Sonja M. Steckbauer (ed. and introd.). La novela latinoamericana entre historia y utopía. Eichstätt: Katholische Universität Eichstätt, 68-78.

SARGISSON, Lucy (1996): Contemporary Feminist Utopianism. London: Routledge.

SABROVSKY, Eduardo (1996): El desánimo. Ensayo sobre la condición contemporánea. Oviedo: Nobel.

SARAMAGO, José (2005): "Si pudiera, borraría del diccionario la palabra utopía". <http://www.escribirte.com.ar/destacados/saramago/notas/24.htm>. Noticia de EFE del 24 de octubre (12/08/2008).

SHERIDAN, Guillermo (1996): El dedo de oro. México: Alfaguara.

SORIANO, Osvaldo (1992): El ojo de la patria. Buenos Aires: Sudamericana.

URROZ, Eloy (2000): La silenciosa herejía: forma y contrautopía en las novelas de Jorge Volpi. México: Aldus.

VARGAS LLOSA, Mario (2003): El Paraíso en la otra esquina. Madrid: Alfaguara.

VILA-MATAS, Enrique (1985): Historia abreviada de la literatura portátil. Barcelona: Anagrama.

— (2007): Cuadernos de narrativa: Enrique Vila Matas. Irene Andres-Suá-rez (ed.). Madrid: Arco Libros.

VOLPI, Jorge (2003): Elfin de la locura. Barcelona: Seix Barral.

— (2006): No será la tierra. Madrid: Alfaguara.

▪

1. Descripción de una futurista Ciudad de México —Makesicko City — alienada por los continuos festejos y contaminada hasta el límite, en la que el protagonista se pregunta para qué nacer. Esta visión apocalíptica es recuperada en clave de parodia por Guillermo Sheridan en El dedo de oro (1996).

2. Reflexión sobre los males que acarrea el poder sin control y sobre la dificultad de comunicación interracial, que el autor peruano localiza en una indeterminada región de Oriente.

3. Denuncia de la massmediatización de la esfera pública, que confunde a los individuos hasta el punto de que nadie enseña su verdadero rostro, oculto tras diferentes máscaras.

4. Descripción futurista de una América reducida a basurero de la tecnología, el narcotráfico y los desechos del Primer Mundo, en la que, de acuerdo con lo señalado arriba por Dunja Mohr, resulta fundamental la búsqueda del paraíso perdido.

5. Crítica a la nefasta influencia de las corporaciones sobre el mundo del libro, desarrollada por alguien que conoce de primera mano las añagazas del mundo editorial.

6. Sátira del escaso interés que despiertan las tareas intelectuales en Argentina y del oficio mismo de evaluador narrada a través de un estilo marcado por el grotesco y el humor frío.

7. Descripción de una sociedad coercitiva y tiránica en la que los humanos han perdido sus derechos y se acercan peligrosamente a la animalidad. Una situación de control semejante —en este caso motivada por la omnipresencia de la realidad virtual— es imaginada por el español Javier Fernández en Cero absoluto (2005).

8. Encontramos un antecedente de esta reflexión en Mesías en Montevideo (1989), de la uruguaya Teresa Porzecanski, crítica de los mesianismos que no tienen en cuenta las necesidades reales de los individuos.

9. Cf. en este sentido los trabajos reunidos por Sonja Steckbauer en La novela latinoamericana entre historia y utopía (Steckbauer

1999), con especial atención al artículo de Michael Rössner, “De la utopía histórica a la historia utópica: Reflexiones sobre la nueva novela histórica como re-escritura de textos históricos”.

PLOP: ANTI-APOCALIPSIS DE RAFAEL PINEDO

Erika Martínez Cabrera

Universidad de Granada

I. TODO LO QUE PODÍA EMPEORAR HA EMPEORADO

En diciembre de 2001, el espejismo de riqueza sostenido durante años por el ex presidente Menem fue disuelto por un acontecimiento que reveló el verdadero carácter de la inserción de Argentina en el contexto del neoliberalismo: la debacle económica y el subsiguiente corralito. Como señala Elsa Drucaroff, la respuesta ciudadana de los días 19 y 20 marcó un antes y un después en la conciencia histórica de las nuevas generaciones argentinas, anteriormente atrapadas en lo que Baudrillard había definido como «huelga de los acontecimientos» y «desvanecimiento de la historia»[1].

Una década antes, ya podía detectarse en Argentina un florecimiento de la novela histórica que coexistió con la otra cara de su moneda: la literatura posapocalíptica[2]. Un gran número de obras narrativas pertenecientes a ambos géneros afrontaron de diferentes maneras la introspección histórica del presente, que alcanzará nuevas significaciones a partir de 2001. Con multitud de ejemplos a nuestra disposición, hoy parece difícil aceptar diagnósticos simplistas como aquellos que calificaban a la narrativa histórica de reflexión crítica y a la narrativa posapocalíptica de frivolidad reaccionaria. O como aquellos que, por el contrario, calificaban a la narrativa histórica de justificación acrítica del presente y a la narrativa posapocalíptica de revisión analítica del mismo[3].

Lo que sí es posible afirmar es la evolución de la literatura futurista desde sus orígenes utópicos, allá en la cuna decimonónica de la fe en el progreso, la ciencia y la tecnología, hasta su presente distópico[4]. La distopía, generalizada tras el holocausto y el terror

nuclear, encontró un fértil caldo de cultivo en la Argentina de la posdictadura, en sus duelos irresueltos y en la crisis de identidad nacional desatada por el neoliberalismo globalizado. En ese panorama se insertan multitud de cuentos y novelas recientes como El año del desierto de Pedro Mairal o Plop de Rafael Pinedo, que se enfrentan a una duda radical: ¿cómo escribir en un país donde "todo lo que podía empeorar ha empeorado"[5]?

2. LA HUMANIDAD COMO RESIDUO

En nuestro contexto mundial, resulta imprescindible señalar algo aparentemente obvio y con frecuencia soslayado: la globalización ha supuesto un flujo transnacional de capital, cultura y fuerza de trabajo que no es en absoluto equiparable en los países centrales y periféricos del mundo. De hecho, se puede considerar que la hiperconcentración capitalista es el efecto más palpable de dicho flujo transnacional. No es, sin embargo, su única consecuencia. Aparejada a ella, está el debilitamiento de la soberanía estatal de los países periféricos, que se ven expuestos a los rigores del libre mercado mientras ven cómo EEUU y la UE intensifican sus políticas de proteccionismo estatal[6]. Si a este contexto añadimos el hecho de que la implantación definitiva del capitalismo neoliberal fue ejecutada en Latinoamérica por brutales dictaduras, daremos con las razones que articulan el pos-Apocalipsis de Plop, de Rafael Pinedo.

El protagonista de su novela, el homónimo Plop, habita un mundo de desterritorialización absoluta: un paisaje sin fronteras, continuo como un desierto, donde un árbol es un acontecimiento mítico y la retama se abre paso de forma ocasional entre la basura omnipresente. Barro, lluvia, lagos tóxicos configuran un espacio único, arrasado por lo que parece una catástrofe nuclear. Una sola nación en la que finalmente todos son extranjeros, un mundo hostil al que nadie pertenece. En sus habitantes, sin embargo, sobreviven las huellas remotas de una pasada adscripción nacional: ecos de un léxico antaño argentino, juegos como el tacle, el voseo, ruinas descontextualizadas de una cultura extinta que han perdido sus

referentes y ahora son resemantizadas o permanecen como objetos inertes, carentes de sentido.

Dos parecen ser las formas complementarias de adentrarnos en el mundo arrasado de Plop: la lectura del mismo en clave de alegoría nacional o en clave de alegoría transnacional. La primera es una lectura que privilegia las consecuencias literarias del trauma histórico de la última dictadura argentina y la privación del luto que supuso el pacto por la democracia. La segunda es una lectura centrada en la advertencia sobre los peligros de la pérdida de la argentinidad. En su libro Postales del porvenir (2006), Fernando Reati analiza la producción posapocalíptica argentina hasta 1999 desde una postura cercana a la segunda alternativa. Parte Reati de una identificación entre Estado y nación, para centrarse en el análisis de una serie de novelas que denuncian, de una u otra manera, la progresiva pérdida de la identidad nacional argentina, síntoma para Reati de una pérdida de soberanía política. Su propuesta nos suscita algunas preguntas: ¿es el nacionalismo incipiente una forma de resistencia a la colonización extranjera o, más bien, una estrategia del neoliberalismo para neutralizar las luchas sociales mediante una invocación a la defensa del orgullo y los valores patrios? ¿Es el debilitamiento de la identidad nacional argentina una consecuencia exclusiva de la colonización estadounidense o se debe también al mestizaje producido por las migraciones masivas de las últimas décadas? No pretendemos con esta última pregunta secundar la idea ingenua de que las culturas del mundo circulan libre e igualitariamente en la aldea global: como dijimos, el capital simbólico de los países periféricos y los centrales no fluye de forma equivalente en ambas direcciones. Aun así, como una vez supo el socialismo, la internacionalización no es patrimonio exclusivo del neoliberalismo y, hoy en día, las alianzas entre países periféricos se presentan como formas posibles (si no las únicas formas posibles) de resistencia. Además, se hace difícil imaginar una alianza entre los Estados periféricos en defensa de sus respectivas soberanías políticas, derechos sociales y civiles, que no conlleve un mestizaje cultural[7]. ¿Es posible defender los intereses comunes a diferentes Estados solidarios desde la trinchera de culturas nacionales excluyentes, iguales a sí mismas? Con demasiada frecuencia, las llamadas identidades nacionales son abstracciones centralistas y homogeneizadoras que olvidan que la

cultura de los países se conforma en un constante intercambio. Las naciones son construcciones culturales, comunidades imaginadas, como diría Benedict Anderson, y no hay en ellas nada de natural, por mucho que en países como Argentina la nacionalidad sea legalmente irrenunciable. Es cierto que novelas como Manual de historia (1985) de Marco Denevi o Cruz diablo (1997) de Eduardo Blaustein prefiguran un futuro de disolución de la identidad nacional, pero sus patrones no son aplicables a una novela poscorralito como Plop, donde no hay sátira ni nostalgia por los símbolos nacionales extintos, sino una simple constatación de la abolición de la memoria colectiva, un divorcio tajante entre pasado, presente y futuro, cuyo origen no se aclara pero que parece apuntar peligrosamente hacia nuestro presente. El pasado de Plop, ya lo hemos dicho, irrumpe en su presente en forma de ruinas, o más bien —matizaríamos nosotros— de residuos. ¿Pero cuáles son los diferentes niveles de acción de la debacle en la novela, qué parte del pasado permanece en ruinas?

1. En primer lugar, las infraestructuras urbanas convertidas en basurales, pesadillas del consumismo, paisajes donde todo lo que se acumuló en el pasado se amontona en las calles y en el campo, destruido, putrefacto.

2. En segundo lugar, la ideología del capitalismo global, que se infiltra en el sociolecto de esta novela en forma de palabras aisladas y perversamente resemantizadas como “reciclar”, un sinónimo de “ejecutar” que recuerda mucho a los eufemismos técnicos puestos en circulación por el aparato ficcional de la última dictadura.

3. En tercer lugar, permanecen en esta novela las ruinas de la democracia, que subsiste en su retórica formal pero no en sus metas: los miembros del clan de Plop votan, por ejemplo, para elegir un comisario que siempre es el mismo y cuya sucesión se efectúa en la práctica mediante el magnicidio. A pesar de que entre ellos reinan la injusticia, la crueldad y la ley del más fuerte, el grupo convoca asambleas a cada rato para decidir cuestiones accesorias que, desde nuestras convenciones, escapan a su competencia, como por ejemplo cuál será el nombre de un niño. La familia ha desaparecido como estructura social y la propia sociedad se reduce a una organización rudimentaria seudotribal que

garantiza a duras penas la supervivencia. De hecho, erradicada casi por completo toda forma de cultura, civilización e ideología, el único principio colectivo que parecen compartir todos los clanes de Plop es el lema con el que se saludan los extraños que no quieren destruirse mutuamente: “Acá se sobrevive” (15).

Cualquier intento de fraguar un vínculo comunitario se disuelve en el pantano de la novela. Así, el enigmático libro con el que una anciana deja obnubilados a sus compañeros pierde sus cualidades rituales tras la muerte de esta, porque ella es la única exponente de la memoria colectiva, una superviviente del pasado cuya historia se lleva a la tumba. Cuando Plop emprende la formación de un ejército, lo hace con la intención autoritaria de acaparar poder, pero también por la necesidad de crear una institución que garantice (o imponga) la unidad social del grupo[8]. En un mundo como el de esta novela, donde los personajes han retrocedido a un estadio social presimbólico y primitivo, no prospera ningún intento de articular la experiencia colectiva. Los seres humanos han perdido los vínculos que les daban sentido como comunidad: entre ellos, la solidaridad puede ser un acto de caridad aislada, pero no la base de una organización social; cada cual sobrevive de forma aislada, contra y a pesar de los otros. Dice en determinado momento el narrador: “Todos debían responder por sí mismos” (18).

Pero detengámonos un instante con Idelber Avelar, autor del ensayo Alegorías de la derrota. Según este crítico brasileño, nuestro presente no se deja leer como «la triunfante epopeya de un sujeto», sino tan solo en la «cruda materialidad de los objetos». Y añade: «Al producir lo nuevo, desechar lo viejo, el mercado también crea un ejército de restos que apunta hacia el pasado y exige restitución. La mercancía anacrónica, desechada, reciclada o museizada encuentra su sobrevida en cuanto ruina ( ). La mercancía abandonada se ofrece a la mirada en su devenir-alegoría» (Avelar 2000: 14). En el mundo de Plop, la sociedad de consumo ha dejado de existir tal como la conocemos, extremando la lógica según la cual los seres humanos también son objetos de consumo y dando paso a lo que se podría llamar un “fascismo consumista”. Escribe Pinedo: “Si alguno no era hábil, por enfermo, chico o lo que fuese, sólo podía viajar si alguien se lo apropiaba. Si durante el camino producía molestias, los dos, apropiado y apropiador, eran reciclados” (18). Los seres

humanos han devenido en objeto. También son ellos mismos residuos de humanidad. No casualmente el verbo “usar” significa en esta novela “coger”, “follar”. En el siguiente fragmento, por ejemplo, se decide en asamblea el destino de Plop:

Pasaron lista. Cuando le llegó el turno a él, la vieja Goro dijo:

—Es mío.

Alguien rió. Otra voz, desde atrás, dijo:

—¿Para usarlo, vieja?

—Es mío —repitió ella.

3. TENDER A CERO: UNA ESTÉTICA DE LA DESAPARICIÓN

Frente al barroquismo general del género futurista de ciencia ficción y al neobarroco particular de cierta literatura argentina, podríamos definir la propuesta de Rafael Pinedo como una “estética de la desaparición”[9]. Todo tiende a cero en su novela: el paisaje, la cultura, la humanidad y con ellos la sintaxis, el léxico. Sin duda, una de las aportaciones más notables de Plop es su brutal austeridad, la forma en que el narrador adelgaza el lenguaje hasta reducirlo a su esqueleto, mimetizándose con el habla de unos personajes que habitan la frontera entre lo simbólico y lo presimbólico. Prueba fehaciente de ello es el propio título de la novela y de su protagonista, Plop, así bautizado porque el día que

nació produjo ese sonido al caer sobre el barro. Con Plop, asistimos al regreso del lenguaje a su origen onomatopéyico no convencional.

Esta, sin embargo, no es la única novela posapocalíptica que muestra la posibilidad de dicho retroceso. En El año del desierto de Pedro Mairal, María, la protagonista, comienza contándonos que perdió el habla y necesitó cinco años para recuperarla: "Estuve cinco años en silencio —dice—, hasta que las palabras volvieron, primero en inglés, de a poco, después en castellano, de golpe, en frases y tonos que me traen de vuelta caras y diálogos" (2005: 7). Una novela estadounidense casi coetánea, La carretera (2006) de Cormac McCarthy, plantea la existencia de una fractura entre el lenguaje del protagonista y su hijo, nacido después de la hecatombe y cuyas palabras se simplifican, van perdiendo los referentes. La diferencia consiste en que el narrador de La carretera es casi impermeable al cataclismo que ha arrasado el planeta y el lenguaje de quienes lo habitan. Describe un paisaje desolado, sí, y su contención es innegable, pero está muy lejos de la deconstrucción radical del discurso que lleva a cabo Pinedo. Plop no habla del desierto, lo lleva incorporado en cada una de sus palabras. Es, como el mundo que prefigura, un libro a punto de desaparecer.

Desaparecer como desaparecieron en Argentina 30.000 personas cuyo luto quedó inconcluso. Su silencio pactado no es ajeno al gran tabú del clan de Plop: que te vean la lengua[10]. Entre ellos, mantener la boca cerrada es un imperativo, arbitrario en la superficie pero que encuentra significaciones profundas en la historia reciente de Argentina, una historia que Plop y su clan desconocen porque viven aislados en el desierto de la no-historicidad, en un espacio que desconoce su pasado y que carece de perspectivas de cambio[11].

Pero el libro despliega otras metáforas políticas. El poder de Plop está fundado sobre el secreto. Plop esconde el origen de su fuerza, ese ejército que entrena una guerrera presa, y esconde también el origen de su sabiduría: su capacidad de leer y escribir. El capítulo "El descubrimiento" termina así (88):

Plop leyó con lentitud. Varias veces.

Primero para entender lo escrito. Después para poder creer lo que leía.

El jovencito le preguntaba desde atrás.

—¿Qué es? ¿Entendés qué es?

Plop se dio la vuelta, lentamente. Lo miró fijo a los ojos, con el cuchillo en la mano.

—Yo sé —dijo, mientras le hundía el cuchillo en el estómago y lo subía hasta donde permitía el esternón.

4. PLOP: UNA NOVELA ANTI-APOCALÍPTICA

Retomando un antiguo mito griego, cuenta Homero que, tras naufragar, Odiseo se ocultó en la cueva de una ninfa que lo retuvo durante siete años. Esa ninfa se llamaba Calipso, «la que oculta», y su nombre está en el origen de la palabra Apokálypsis, ese vocablo griego que dio lugar a nuestro homófono castellano y que significa «revelar»[12]. Revelación es el sentido profundo del Apocalipsis al que, según la tradición, conduce la historia entendida como proceso teleológico y tras el cual supuestamente sobrevendrá una gran renovación. Al respecto dice Parkinson Zamora (1994: 21 22):

Aunque es verdad que un agudo sentido de perturbación y de

desequilibrio temporal es la fuente del pensamiento y el relato apocalíptico, y es siempre integral a éste, también lo es la convicción de que la crisis histórica tendrá el efecto purificador de una renovación radical.

Dado que, tras la debacle que presupone Pinedo, no hay renovación ni revelación ni justicia, Plop podría ser considerada como una novela antiapocalíptica: toda ella es una negación del mañana prometido. Sus páginas cuentan la historia de secretos y silencios que perviven. La ocultación es la lógica que impera entre sus personajes. Junto a ellos avanza la sombra de Calipso. Igual que la ninfa escondía a Odiseo, Plop esconde a la guerrera que le permite tomar el poder y guarda celosamente el origen de su sabiduría. Ningún miembro del clan puede mostrar la lengua y a todos ellos les ha sido ocultado su pasado, su historia, el origen de ese infierno que habitan. Si el Apocalipsis judeocristiano es una promesa de justicia, tras la hecatombe de Plop parece haberse instaurado un régimen de impunidad, abusos y crueldad sin límites, más afín a la distopía. De hecho, cuando llega un mesías al campamento, es brutalmente mutilado, quedando así silenciada su noticia sobre la existencia de una tierra prometida. Aunque el mesías logra captar adeptos en un principio, el poder aborta toda posibilidad de fe en la salvación. En esta novela no hay lugar para una recompensa ultraterrena que justifique el martirio del presente.

Para terminar, busquemos un ejemplo paradigmático de Apocalipsis. En Cien años de soledad el pergamino de Melquíades es descifrado justo antes del cataclismo, para que Aureliano Babilonia pueda comprender el sentido de su vida y de la historia, un sentido que —ahora sí— es finalmente revelado. Como la novela de García Márquez, Plop comienza con un final: el momento en que un hombre está a punto de ser ajusticiado y ve pasar la vida ante sus ojos. Sin embargo, contra todo pronóstico, la única verdad que descubre Plop el día de su muerte es la de la propia muerte. En una sociedad regida por la supervivencia, Plop concluye que “todo esfuerzo es para este momento, para llegar, para poder finalmente morir” (14). Esa es su revelación y su único aprendizaje[13]. Justo antes de morir, Plop parece comprender que, en el fondo del lema

que repite su clan, se esconde su oscuro reverso: acá no se sobrevive.

BIBLIOGRAFÍA

AVELAR, Idelber (2000): Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.

BERGER, James (1999): After the End. Representations of Post-apocalypse. London/Minneapolis: University of Minnesota Press.

BAUDRILLARD, Jean (1993): La ilusión del fin. Barcelona: Anagrama.

DRUCAROFF, Elsa (2004): "¿Qué escriben los jóvenes?". Revista Ñ, Clarín, 15 de mayo. <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2004/05/15/u-758951.htm> (01/04/2009).

— (2006): "Narraciones de la intemperie. Sobre El año del desierto de Pedro Mairal y otras obras argentinas recientes". El Interpretador, 27. <http://www.elinterpretador.net/Sumario-numero29-diciembre2006.htm> (01/04/2009).

— (en prensa): "Fantasmas en carne viva. Narrativa argentina joven". Boletín de Reseñas Bibliográficas, 9/10 (número aniversario dedicado a la narrativa latinoamericana actual). Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras de la

Universidad de Buenos Aires.

KERMODE, Frank (2000 [1967]): El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción. Barcelona: Gedisa..

KOGAN, Marina (2006): “Narraciones post 2001: avatares del realismo inverosímil”. El Interpretador, 29. <http://www.elinterpretador.net/Sumario-numero29-diciembre2006.htm> (01-04-2009).

LAFOSSE, Juan Pablo (2006): “Literatura y crisis. Nuevos modos de representación en los años 0”. El Interpretador, 29. <http://www.elinterpretador.net/Sumario-numero29-diciembre2006.htm> (01/04/2009).

MAIRAL, Pedro (2005): El año del desierto. Buenos Aires: Interzona.

PARKINSON ZAMORA, Lois (1994 [1989]): Narrar el Apocalipsis. La visión histórica en la literatura estadounidense y latinoamericana contemporánea. México: FCE.

PINEDO, Rafael (2004): Plop. Buenos Aires: Interzona.

REATI, Fernando (2006): Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999). Buenos Aires: Editorial Biblos.

SAVATER, Fernando (2000 [1984]): Contra las patrias. Barcelona: Tusquets.

SEBALD, W. G. (2005 [1985]): Pútrida patria. Ensayos sobre literatura. Barcelona: Anagrama.

VIRILIO, Paul (1988 [1980]): Estética de la desaparición. Barcelona: Anagrama.

■

1. En su artículo “Narraciones de la intemperie” (2004), la profesora y escritora Elsa Drucaroff analiza El año del desierto de Pedro Mairal y otras novelas argentinas recientes a la luz de la transformación operada por la respuesta ciudadana a la crisis: “Es posible que hasta el 19 y 20 de diciembre de 2001, quienes nacieron en la Argentina posterior a 1970 se hayan sentido definidos por esa carencia, una suerte de condena a la no historicidad, a la existencia abstracta y fantasmal, vacía, que leemos de un modo u otro en la mejor literatura escrita por las nuevas generaciones”. Señala Drucaroff que, frente al concepto de “fin de la historia” propuesto por Fukuyama, Baudrillard defiende que la experiencia posmoderna estaría marcada por la idea de que el fin es simplemente una ilusión. El número 29 de la revista electrónica El Interpretador contiene una sección dedicada de forma monotemática a la narrativa argentina posterior a la debacle, con artículos fundamentales, no solo de Drucaro?, sino también de Sebastián Hernaiz (que ha acuñado el término “literatura pos-19 y 20”), Juan Pablo Lafosse y Marina Kogan, entre otros. Véase URL en la bibliografía.

2. En un artículo titulado “Nostalgia for the present” (1989), Fredric Jameson ya había señalado la relación dialéctica y estructural que mantienen desde su origen la novela histórica y la novela de ciencia

ficción. La variedad de términos utilizada para referirse a esta ingente producción literaria va desde la etiqueta “literatura posapocalíptica”, más generalizada y utilizada por autores como James Berger (1999), hasta propuestas como “literatura de anticipación” (Reati 2006), “narraciones de la intemperie” (Drucaroff 2006) o “ciencia ficción especulativa” (Dellepiane 1989).

3. La variedad ideológica de ambos géneros no tiene límites dentro de la propia tradición argentina, donde conviven novelas como La muerte como efecto secundario (1997) de Ana María Shua y La Reina del Plata (1988) de Abel Posse, El trino del diablo de Daniel Moyano y El vuelo de la Reina de Tomás Eloy Martínez.

4. Aunque el origen de las novelas futuristas parece estar vinculado de forma indeleble a la confianza en los beneficios del progreso, no puede olvidarse que el mismo siglo XIX también se anticipa a las sombras de la tecnología con obras como Frankenstein de Mary Shelley, que puede ser considerada —en su variante gótica— una novela de ciencia ficción y que no es precisamente un augurio de felicidad social por la vía de la ciencia.

5. Con esta fórmula resume David Sisk la transformación del lenguaje en las distopías modernas, que da título a su ensayo de 1997 (cfr. Reati 2006: 19).

6. Suele defenderse la idea de un debilitamiento global del poder de los Estados frente a las grandes corporaciones, obviando el hecho de que los beneficios de dichas corporaciones no fluyen en cualquier dirección de forma arbitraria, sino que circulan de forma sistemática desde los países periféricos hacia los centrales, bajo el auspicio de organismos como la OTAN, el G-8 o el FMI.

7. Desde nuestro punto de vista, la diversificación real de la cultura se opone a la homogeneización estadounidense de una forma menos ambigua que la autoafirmación nacionalista. La identidad colectiva está formada por convenciones en constante transformación, con las que a menudo no se sienten identificados todos los ciudadanos de un país y que, sin embargo, deben ser iguales ante la ley. De ahí puede deducirse que el vínculo fundamental que une a esos ciudadanos no es su identidad nacional sino su soberanía política, su Constitución, sus derechos sociales. Sin embargo, el arraigo de la ideología nacionalista ha logrado que el primer miedo que se despierte en muchos países amenazados hoy por el imperialismo neoliberal sea el de la desaparición de las patrias y no de los Estados. Dice al respecto Savater: «La Nación es el revestimiento mitológico de una ficción administrativa y se asienta precisamente en el desafío de dar por naturalmente fundada su convencional arbitrariedad» (2000: 41).

8. En relación a este mecanismo resulta interesante la siguiente cita de Savater: “Las sociedades humanas edifican su unidad y su independencia en torno a los ejércitos incluso antes de la aparición del Estado. El antropólogo Pierre Clastres ha estudiado el papel de la permanente guerra de algunos pueblos guaraníes pre-estatales como un sistema de mantener su cohesión y su diferencia tribal frente a la tentación de una jefatura amalga-madora que disminuyera la libertad igualitaria de su perfil social” (2000: 43).

9. Paul Virilio (1980) tituló con este sintagma un ensayo donde analiza las ausencias experimentadas por el sujeto como consecuencia de su inmersión en la tecnología, la distorsión de sus coordenadas espacio-temporales como un efecto de la velocidad posmoderna. Nosotros utilizamos el mismo sintagma en un sentido bien distinto.

10. Dado que la familia ha dejado de existir en el mundo que imagina esta novela y sus personajes viven en un estado no edípico

de la sociedad, el sexo no es un tabú entre ellos (exceptuando, claro está, el sexo oral, vinculado al uso prohibido de la lengua). Los personajes de Plop muestran, además, una espontánea bisexualidad que nos pone delante el espejo de nuestros propios tabúes.

11. Sobre la lógica del desierto como una constante de la "literatura pos-19 y 20" llama la atención Juan Pablo Lafosse (2006), que señala, citando a Drucaroff, que "el desierto y la intemperie funcionan como dos ideologemas que se repiten en novelas y cuentos como El año del desierto de Pedro Mairal, El grito y La intemperie, de Florencia Abbate, Hambre de piel, de Alejandro Alfie o Las viudas de los jueves de Claudia Piñeiro" (ver URL en la bibliografía).

12. El prefijo griego apo significa "fuera de", "alejado".

13. En este sentido, también se puede decir que Plop es una anti-Bildungsroman: todo lo que aprende el personaje lo conduce a su muerte y es cuestionado por ella; además, su desarrollo moral es inverso al de los hombres ejemplares, correspondiéndose más bien al de tiranos de novelas como La muerte de Artemio Cruz de Carlos Fuentes, Yo, el supremo de Augusto Roa Bastos o La fiesta del Chivo de Vargas Llosa. Como estas novelas —y aunque solo tenga eso en común—, Plop es una genealogía del poder autoritario.

LA TENTACIÓN DE NO ESCRIBIR: EL ESCRITOR COMO INFORMANTE

Reinaldo Laddaga

University of Pennsylvania

Escribo este texto en los últimos días del año 2010, días propicios para la aparición de numerosas listas. Leo una lista de aquellos libros publicados en Argentina en la primera década del siglo XXI que los críticos, los escritores, los académicos, nos dicen, prefieren: la encabezan Ricardo Piglia, Juan José Saer, César Aira, Sergio Chejfec, Arturo Carrera. Leo las listas, que encuentro aquí y allá, de los autores más estimados de la década española: Enrique Vila-Matas, Javier Cercas, Javier Marías, Isaac Rosa, Belén Gopegui, Antonio Muñoz Molina, algunos otros. Les pido a mis amigos brasileños que me digan los nombres de los escritores brasileños que definen estos años, y me dicen: João Gilberto Noll, Bernardo Carvalho, tal vez Silviano Santiago. A Daniel Sada, Margo Glantz, Sergio Pitol, Mario Bellatin mencionan amigos mexicanos. José Antonio Ponte, José Manuel Prieto, Ena Lucia Portela, enumeran amigos cubanos. Algunos indican los libros del uruguayo Mario Levrero. Y todos repiten dos nombres: Fernando Vallejo y, sobre todo, Roberto Bolaño. Yo me pongo a leerlos a todos.

Y descubro la clase de cosa que se descubre en estas ocasiones, cuando se lee un gran número de libros a la vez: que muchos de ellos tienen el mismo punto de partida o puntos de partida semejantes. Noto que una gran cantidad de ellos tienen en su centro a uno o varios personajes afectados por la tentación de no escribir. Algunos de estos personajes ceden a esta tentación; otros no lo hacen, pero sienten que posiblemente deberían. Entre aquellos que ceden, algunos lo hacen con euforia, otros con tristeza. Algunos ceden a la tentación por un tiempo, pero la mayor parte de ellos lo hace para siempre. Me parece sorprendente: no se me ocurre ningún otro momento de la literatura de la lengua o la región donde una

figura como esta se repita con tanta frecuencia, y particularmente en los trabajos de los escritores que la comunidad de los lectores sistemáticos, escritores, críticos, académicos, coinciden en ver como los modelos de lo mejor de esta literatura. Tomemos uno de los libros recurrentes en las listas, Bartleby y compañía, de Enrique Vila-Matas. Un narrador, en el comienzo del libro, nos dice que, luego de haber publicado, muy joven, "una novelita sobre la imposibilidad del amor", ha renunciado a escribir, del mismo modo que Bartleby, el personaje inventado por Herman Melville, renunciaba a moverse o expresarse. Dice este narrador:

Hace tiempo ya que rastreo el amplio espectro del síndrome de Bartleby en la literatura, hace tiempo que estudio la enfermedad, el mal endémico de las letras contemporáneas, la pulsión negativa o la atracción por la nada que hace que ciertos creadores, aun teniendo una conciencia literaria muy exigente (o quizás precisamente por eso), no lleguen a escribir nunca; o bien escriban uno o dos libros y luego renuncien a la escritura; o bien, tras poner en marcha sin problemas una obra en progreso, queden, un día, literalmente paralizados para siempre (Vila-Matas 2000: 12).

Una conciencia literaria muy exigente, entonces, y a la vez (o por eso) la tentación de no escribir. Vila Matas volvería a investigar la figura muy pronto, en textos de género inestable, en El mal de Montano y luego en Doctor Pasavento. Pero lo cierto es que puede encontrarse por todas partes en el escritor más unánimemente celebrado: Roberto Bolaño. Los detectives salvajes gira en torno a personajes dotados de conciencias literarias muy exigentes que no escriben, o que, habiendo apenas escrito, dejan de hacerlo, y se ponen a desaparecer. Personajes semejantes pueblan 2666. El evento que pone en marcha el relato es la desaparición de Benno von Archimboldi, literato alemán de nombre inverosímil, en el norte desaforado de México. Archimboldi ha escrito numerosos volúmenes, pero el libro nos deja sospechar que ya no escribirá nada más, y nos indica, en rastros dispersos a lo largo de la narración, que podía esperarse que su historia terminara de ese modo, teniendo en cuenta cual fue su comienzo. Cuando aún se

llamaba Hans Reiter, su primera lectura importante fue el Parsifal, de Wolfram von Eschenbach, que “dijo sobre sí mismo: yo huía de las letras” (Bolaño 2004: 822). Quien lo introdujo a esta lectura, un cierto Halder, le dice que “ese libro, aunque no lo entendiera jamás, era el más indicado para él, de la misma forma que Wolfram von Eschenbach era el autor en el que encontraría una más clara semejanza con él mismo o con su espíritu o con lo que él deseaba ser” (822). Prosigue el texto:

Por supuesto, hubo poetas medievales alemanes más importantes que Wolfram von Eschenbach, Friedrich von Hausen es uno de ellos, Walter von der Vogelweide es otro. Pero la soberbia de Wolfram (yo huía de las letras, yo no poseía artes), una soberbia que da la espalda, una soberbia que dice moríos, yo viviré, le confiere un halo de misterio vertiginoso, de indiferencia atroz, que atrajo al joven Hans como un gigantesco imán atrae a un delgado clavo (822).

El primer gran modelo de artista que Reiter conoce es el fugado y anónimo escritor Paul Ansky, artista sin obra cuyos papeles encuentra ocultos en cierta cabaña de Rusia, en el abandono de la guerra. Y quien le concede el instrumento de escritura es un escritor que ha dejado de escribir. En efecto, una vez que Archimboldi ha terminado el manuscrito de su primera novela, en la inmediata posguerra, se pone a buscar una máquina puesta en alquiler, y encuentra a un anciano que tiene una “perfectamente conservada, sin una mota de polvo, con todas las letras dispuestas a dejar su impronta en el papel” (980). Este anciano, el propietario del que será el instrumento constante (y, en cierto modo, mágico) de su trabajo, había sido escritor, para luego abandonar la práctica. Sin tristeza: al contrario, “no hay trauma en este paso sino liberación. Entre nosotros, le confesaré que es como dejar de ser virgen. ¡Un alivio, dejar la literatura, es decir dejar de escribir y limitarse a leer!” (986). Particularmente cuando uno tiene la convicción de ser incapaz de producir una obra maestra: es que “todo libro que no sea una obra maestra es carne de cañón, esforzada infantería, pieza sacrificable dado que reproduce, de múltiples maneras, el esquema de una obra maestra” (984) (pieza sacrificable y, en cierto modo,

perversa: “Jesús es la obra maestra. Los ladrones son las obras menores. ¿Por qué están allí? No para realzar la crucifixión, sino para ocultarla” [989]). De modo que la inspiración inicial, el modelo fascinante y el proveedor del instrumento de escritura son escritores afectados por la tentación de no escribir. Por eso, no es extraño que al final de la novela el propio Archimboldi ceda también, seguramente, a esta tentación.

Entre los libros que César Aira publicó a lo largo de la primera década del siglo XXI hay al menos dos que consignan las historias de grandes autores que apenas escriben. Uno de ellos es el protagonista de Varamo. Varamo es un oficinista panameño que compone, en menos de un día, el celebérrimo poema vanguardista El canto del niño virgen, y que luego no publica nada más. No es que Varamo hubiera pensado en escribir antes de la noche en que le sucede que se convierte, momentáneamente, en escritor: de las artes, prefería el embalsamamiento. ¿Cómo llega a ser un poeta de vanguardia? Un día, habiendo salido del trabajo, descubre que ha recibido, como salario, dinero falso. La crisis presupuestaria es severa. Sale a caminar. Deambula. Mientras lo hace, recoge y se guarda papeles de órdenes diversos: el billete falso mismo, una lista de compras, el manual de instrucciones de un radiotransmisor, una lista de claves secretas. Recala en un café donde dos editores conversan. Se une a ellos, y en el curso de la charla le ofrecen pagarle un anticipo por cualquier libro que resuelva escribir, siempre que lo haga muy rápido. Varamo, en bancarrota, acepta. Al final de la noche, junta los papeles reunidos en su caminata, les da un título conjunto y entrega el dossier a los editores: su carrera literaria ha comenzado y ya termina.

Escritores que no escriben hay en uno de los libros más secretamente complejos de Aira, Parménides. La narración nos propone la fábula de la generación del poema de Parménides, Peri physeos, Sobre la naturaleza (y, al mismo tiempo, un mito sobre el origen de la literatura). El empresario y político Parménides manda a llamar al joven poeta Perinola (poeta, sí, aunque “en realidad no había escrito casi nada” (Aira 2006: 7). Es que quiere producir un libro; más precisamente (Perinola descubre), quiere publicar un libro. ¿Por qué? “Porque sí. Porque estaba de moda” (17). Pero este hombre no sabe cómo hacer un libro, no está claro siquiera que la

idea de aprender a hacerlo le interese. Por eso ha convocado a Perinola, que tendrá que enseñarle el oficio; no, mejor, que tendrá que escribir este libro destinado a preservar su vastísima experiencia. ¿De qué tratará el libro? No lo sabe. De todo (de ahí que su título sea Sobre la naturaleza). Perinola ha sido contratado: su anterior pobreza, la misma que la de Varamo, ha sido remediada por el sueldo que empieza a recibir. Los dos hombres se encuentran con frecuencia, pero el proceso de composición del libro no avanza. Ni siquiera empieza, aunque no dejen de hablar del asunto (¿de qué papel estará hecho el libro?, se preguntan, ¿dónde se presentará?, ¿quién pronunciará los discursos?). Perinola se inquieta: teme que, a fuerza de vaguedad, el proyecto colapse y él quede en desposesión de su salario.

Por eso, un día se pone a escribir el libro de Parménides. A escribir cualquier cosa, pero en verso. Antes, cuando escribía en nombre propio, el proceso era penoso y se estancaba. Ahora que comienza por asumir una máscara, cuando acepta, con la máscara, la posibilidad del disparate, la incoherencia, el lugar común desnudo, todo es fácil y feliz. Al concluir la rapidísima sesión, Perinola ha escrito un poema que es suyo y no lo es, que no sabe si es una mera acumulación de banalidades o si "ha escrito algo bueno sin querer". A esa tarde la siguen diez años bajo el empleo de Parménides (que acepta el escrito y lo archiva). "Durante los diez años que persistió la relación Perinola no volvió a escribir una línea, pese a lo cual el 'libro' siguió en marcha, en un plano cada vez más ilusorio, aunque sin perder nunca su carácter de inminente" (47). La vida de Perinola está en suspenso. Ahora no escribe, sino espera: "pero la espera ya era una forma de poesía" (66). Y esta espera, descubre, es la condición para su maduración como poeta, maduración que se cumple "no porque escribiera: no lo había hecho en todos estos años; ni por un instante había sentido el impulso de escribir. Quizás era necesario que no escribiera para que su visión se aclarara y sus ideas se asentaran. No había podido decir qué veía esa visión, ni qué pensaban esas ideas, pero el mundo se le revelaba todos los días en su variedad constante, en sus pasajes y sus fugaces invenciones, y todo le hablaba, como una poesía" (76), de manera que, aun no escribiendo, vive "en un clima espiritual de escribir" (97)[1].

Y, por fin, el caso tal vez más extremo: el de Fernando Vallejo, que

declaró, en 2003, que ya no escribiría más novelas y que desde entonces viene cumpliendo su promesa. Para celebrar su decisión, publicó una última, La rambla paralela. Para la literatura, sugirió, estaba muerto: su última novela, como corresponde, relataría esta defunción. De modo que el viejo (el nombre que el narrador constante de los textos de Vallejo lleva en La rambla paralela) va a morir a Barcelona. A la Feria del Libro de Barcelona, ceremonia mayor de la vida literaria de la lengua en estos tiempos. A la Feria del Libro en un año en que Colombia es el país invitado, y que resulta ser el mismo año en que cambia el sitio donde se instalan los puestos y se presentan las lecturas: del habitual Paseo de Gracia la feria se ha mudado al Molí de la Fusta, junto a la mancha grisácea del mar. El público, al parecer, no lo sabe, porque no acude. Los libros no se venden. Los discursos de los maestros borrachos se pronuncian para minúsculas audiencias. La escena (la Feria del Libro que está muerta) es cómica y patética: ideal para el escritor que es Fernando Vallejo, que narra cómo el viejo se va muriendo, desbordante de agudeza y rabia, hasta cesar en un hotel de la calle de Ferrán, listo para tomar su avión de vuelta a México.

Estos son solamente un puñado de casos, pero hay muchísimos más: la novela más ambiciosa de Ena Lucía Portela, Djuna y Daniel, se centra en el cierre de la vida de escritora de Djuna Barnes, que acaba de publicar El árbol de la noche y aún no sabe que este será su último libro. El último libro: el de Marcel Proust en Rex, una extraordinaria novela de José Manuel Prieto, que nos sugiere que lo que podamos escribir, nosotros, en la temporada tardía que es la nuestra, es apenas comentario de lo que otros, menos crepusculares, habían escrito. El último libro, entonces, y el último lector, cuya imagen, repentinamente nítida en su fuga, componía en esbozos veloces Ricardo Piglia en el centro de la década. Al mismo tiempo, en portugués, João Gilberto Noll consagraba sus mejores energías a construir, en sucesivos y brevísimos volúmenes, la comedia del escritor que, en las redes de las instituciones de beneficencia cultural, las mismas que sostienen al uruguayo Mario Levrero en La novela luminosa, va dejando de escribir como se escapa un fluido de un recipiente perforado. Hasta Javier Cercas participa de la congregación, cuando en el comienzo de Soldados de Salamina nos dice: “Fue en el verano de 1994, hace ahora más de seis años, cuando oí hablar por primera vez del fusilamiento de Rafael

Sánchez Mazas. Tres cosas acababan de ocurrirme por entonces: la primera es que mi padre había muerto; la segunda es que mi mujer me había abandonado; la tercera es que yo había abandonado mi carrera de escritor" (Cercas 2001: 8).

Este es el hecho. ¿Cómo hay que interpretarlo? La interpretación de un fenómeno como este es virtualmente inacabable. Hay un camino que no voy a tomar: el de identificar en esta figura la influencia de algún autor de otra lengua (Thomas Bernhard, pongamos por caso, o W. G. Sebald) o de la teoría (de Blanchot, de Deleuze, de Agamben), en un momento en que la teoría tiende a ocupar algunas de las posiciones que solía ocupar la ficción. Tampoco voy a ensayar una línea de lectura diferente, y considerar a la figura como un caso particular de un tipo más general: el personaje más constante en las narraciones de la última década es el individuo que, de golpe y casi sin razón, se encuentra afectado por una debacle mental muda que lo lleva a iniciar una deriva cuya trayectoria no hubiera podido adivinar. Creo que podemos proponer una explicación diferente. Y hace falta intentarlo, para dar cuenta de otro aspecto del fenómeno: los libros de la tentación de no escribir usualmente proponen descripciones detalladas, a veces fantásticas pero en general realistas, de la vida de los escritores. De las casas u hoteles en los que viven y las oficinas o refugios en los que trabajan, de los instrumentos que emplean, de las relaciones en que ingresan en virtud de la escritura (o por haber dejado de escribir), de las publicaciones que producen y de las que no. Los escritores de estos libros hacen cuentas del dinero que reciben y se fijan quiénes son los que lo gastan. Estas narraciones cumplen cierto programa que V. S. Naipaul formulaba en un discurso de 1994: "Las vidas de los escritores son un tema legítimo de investigación; y la verdad no debiera ser escamoteada. De hecho, puede ser que un informe completo de la vida de un escritor sea al fin más una obra literaria y más iluminadora —de un momento histórico y cultural— que los libros del escritor"[2]. Pero ¿qué es un informe completo de la vida de un escritor? Tal como yo lo entiendo, es más y menos que una biografía convencional: se aproxima menos a la clase de trabajo que se proponía Emir Rodríguez Monegal en su biografía de Borges que a la clase de trabajo que ensayaba Roland Barthes en el último de sus seminarios, La preparación de la novela, cuya publicación bien puede haber sido el acontecimiento más importante de la

década en el dominio de la crítica. El informe de la vida de un escritor se concentra en aquello cuya escala es demasiado pequeña para ser captado, en general, por las lentes del biógrafo: la construcción de una disciplina, es decir, de un sistema de prácticas que se despliegan de manera repetida, en espacios concretos, y que apuntan a producir una serie múltiple de efectos de naturalezas diversas, particularmente la producción de cierta clase de objetos (en la modernidad, canónicamente, obras) y la formación de un tipo de subjetividad (la subjetividad de artista) en el contexto de formas singulares de vida social.

Consideraciones de espacio me impiden detenerme aquí en el detalle de las descripciones de la vida de escritor que los libros de la tentación de no escribir proponen: los recorridos del narrador de Noll por las instituciones académicas que sostienen el ejercicio de una escritura que el mercado no puede reconocer, las especulaciones de Aira sobre las libretas y los blocs de notas con las que ejecuta sus tareas, los mapas de las reuniones y los desencuentros de escritores aspirantes o las trayectorias de los escritores declinantes en los libros de Bolaño, las escenas minuciosas de escritura, de transcripción, de copia en El último lector, de Piglia, o en El mago de Viena, de Pitol. Los narradores de estos libros describen las acciones de los escribientes y las reacciones de los que están en sus entornos como lo harían etnólogos. O, mejor, como etnólogos esperarían que respondieran sus informantes, para hacerse una idea de los contornos de la cultura en la que estos informantes participan y el recorrido de las líneas de la red que integra a los miembros de la comunidad a la que pertenecen[3].

Lo que tenemos que explicar, entonces, es la frecuencia en estos años de libros que combinan la fábula del escritor afectado por la tentación de no escribir y el informe completo de la vida de los escritores. Para hacerlo, regresemos a Fernando Vallejo, que en 2003 nos prometía dejar la novela. ¿Por qué? En varios reportajes declaraba lo mismo que leemos en La rambla paralela: “Sobran libros en las librerías, y en el mundo sobra gente. ¿Para qué tanto libro y tanta gente, a ver? ¿Es que nos vamos a acostar con todos y los vamos a leer todos? No alcanzamos, no se puede … No da para tanto el cuerpo ni la mente” (Vallejo 2003: 13). El caso es que lo

que Vallejo dice respecto a la sobra de libros es cierto. Fíjense en el sitio web de la Federación de Gremios de Editores de España, en los archivos de estadísticas, y notarán que la evolución de la industria en estos años es sorprendente. En 2002, los editores de España publican alrededor de 275 millones de ejemplares y venden 226 millones. En 2007, publican 357 millones de ejemplares y venden alrededor de 250[4]. En apenas cinco años, el volumen de ejemplares editados crece en casi 80 millones, mientras las ventas aumentan en menos de 25. En 2002 sobraban en las librerías casi 50 millones de ejemplares; en 2007, los ejemplares sobrantes eran, en millones, más de 100. De modo que la situación en la que se encuentran estos escritores es la multiplicación insensata de los libros, el atosigamiento creciente de libros, que pueden comprobar en las librerías y sobre todo en los festivales y las ferias. El escritor, aun sin consultar las cifras, tiene que saber que el libro que construye pacientemente o a los apurones está destinado a incorporarse a ese fluctuante apilamiento. Hace poco, le preguntaban al legendario editor norteamericano Joseph Epstein cuáles eran a su juicio las razones de la crisis (no, de la agonía, él dice) de la industria editorial. La primera razón que menciona es una modificación de estrategias en las casas editoriales, asociada con un cambio en la estructura de los canales de distribución, y particularmente de las librerías[5]. El resultado de este cambio es una tendencia, en aquellas casas, a depender menos de catálogos profundos y sostenidos que de los nuevos títulos, cuya vida esencial se reduce al mes durante el cual precariamente los alojan las mesas de novedades de las librerías (librerías de cadenas, más que librerías de librero), proceso que provoca el desplazamiento de los centros de poder de las oficinas de los editores a las de los encargados de ventas. A la necesidad de impacto rápido que las condiciones imponen a los agentes del sistema se debe la multiplicación de los títulos y el aumento dramático, en condiciones de estancamiento o disminución de la lectura, del porcentaje de fracasos.

La otra razón, dice Epstein, es la digitalización: la propensión creciente de los lectores a recurrir no a las páginas impresas, sino a sus pantallas. En rigor, esto es un inductor de crisis tanto como un instrumento verosímil de renovación: los medios digitales posibilitan una comunicación entre escritores y lectores que prescinde del medio del libro y que, por lo tanto, vuelve a algunas

de sus instituciones menos necesarias. Un sistema donde regía un modo de organizar las prácticas que los actores de la pieza que llamamos "literatura" aceptaban de manera más o menos automática, un sistema donde había instancias de legitimación bien definidas (donde la consagración pasaba por el sistema que asociaba, como en parte sigue haciéndolo, a editoriales, librerías, suplementos literarios, premios y, a veces, la universidad), ha ido mutando en un universo infinitamente más vasto y complejo, de límites menos evidentes, donde muchas veces no se sabe quién es quién. Aquel sistema es parte ahora de un dominio en el que hay una multitud de otros circuitos que ofrecen a los escritores formas de satisfacer su voluntad de encontrar públicos que les presten a lo que escriben la atención que sienten que debiera recibir. El universo de las artes del lenguaje ha dejado de tener la unidad y homogeneidad que hasta hace poco tenía y se ha vuelto un espacio de fronteras difusas y múltiples centros, donde, por otra parte, tiene lugar una vasta experimentación de formas alternativas de autoría, de tipos nuevos de producción colaborativa, y la edificación de clases de objetos textuales que el universo del libro desconoce y que la materialidad del volumen impreso en muchos casos no permite[6].

Este dominio, por otra parte, está inmerso en un caldo de cultivo muy particular. Estos últimos años hemos estado presenciando el paso de un régimen de consumo cultural de masas (el que se organizaba desde principios de siglo en torno al cine, a la música, a la televisión) a un régimen de producción cultural de masas[7], que ha dominado Internet en la época de la "red social", cuyas instituciones principales son MySpace, Wikipedia o Facebook, es decir, plataformas que permiten que individuos cualesquiera hagan públicos sus actos de expresión, de modo que lo que solía suceder en espacios privados o semiprivados, donde grupos de gente se ponían a cantar en bares o cocinas, estudiantes exponían sus manualidades en salones, jóvenes concebían disfraces para carnavales, la constante y multiforme actividad de producción de expresiones con componentes estéticos que ha sido siempre el tejido normal de la vida de cualquier individuo en cualquier comunidad se manifiesten en plataformas comunes destinadas a públicos abiertos. El espacio se satura de narraciones: tal vez en esto pensara Fernando Vallejo cuando decía que "en el mundo sobra gente". Lo que, en La rambla paralela, cualificaba con otra expresión: sobran

poetas. Leemos: “La que […] se había jodido por completo era la palabra ‘poeta’, que quedó valiendo en su opinión como ‘hijueputa’, pues había tanto de los unos como de los otros: no menos de cinco millones” (Vallejo 2003: 18). Multipliquemos un factor (la sobra de libros) por el otro (la sobra de narraciones, de revelaciones, de actividades de escritura en público) y obtendremos un medio ambiente muy diverso que aquel en el que se habían formado las presuposiciones y las expectativas que sostenían un cierto tipo de existencia de escritor.

De modo que la respuesta a la pregunta parece ser, a primera vista, evidente: si la tentación de no escribir es una figura tan frecuente en tantas de las obras más ambiciosas de la última década, es porque de esa manera los autores inscriben en sus textos la que tiene que ser su obsesión más inmediata: la obsesión por la necesidad o lo innecesario, la importancia o la irrelevancia, la validez o la locura de escribir en un momento de crisis mayor de las instituciones de la literatura, en condiciones de revolución en el dominio de las tecnologías del escrito. “Crisis” y “revolución”: uso estas palabras pensando en la manera en que se emplean en cierto libro ya antiguo, La estructura de las revoluciones científicas, del filósofo e historiador Thomas Kuhn. En aquel libro Kuhn se proponía modelizar la manera en que ocurren transiciones radicales en la historia de la ciencia. Hay fases, decía Kuhn, de “ciencia normal”. En estas fases, los científicos saben cómo desenvolverse en los espacios en los que trabajan: su entrenamiento profesional y su experiencia de investigación les dan la confianza de que saben cómo se debe operar en el dominio que es el suyo. En estas fases las habilidades que poseen les parecen a los científicos adecuadas para los problemas que se proponen resolver (y los problemas mismos poseen perfiles definidos). En las comunidades a las que pertenecen hay acuerdos generales respecto a cuáles son los modelos ejemplares de la práctica en la que participan, y esto le permite a cada uno de ellos anticipar de manera general qué cosas los otros miembros pueden encontrar aceptables y valiosas o inaceptables y sin valor: los mapas que poseen son precisamente los que necesitan para emprender las trayectorias que desean realizar.

Pero es fatal que en su trabajo surjan anomalías. La mayor parte de ellas son lo suficientemente menores, afectan a regiones

suficientemente laterales de la práctica como para que sea posible incorporarlas al mundo conocido recurriendo a los esquemas habituales y desplegando los procedimientos en uso. Pero hay anomalías resistentes: fracasan los esfuerzos sucesivos para eliminarlas por completo o reducir, al menos, su extrañeza. “Bajo estas circunstancias —comenta el filósofo Joseph Rouse—, un campo puede sufrir una crisis kuhniana, en la cual la inteligibilidad, la confiabilidad, el significado de las prácticas y logros se pone en cuestión. Las crisis —sigue— no se presentan meramente porque los científicos no puedan ponerse de acuerdo en qué pensar respecto a ciertos fenómenos. Los científicos pueden tolerar tal incertidumbre, porque esperan que eventualmente la resuelva la investigación ulterior. Las crisis resultan de que los científicos se sienten inseguros de cómo proceder, no saben qué investigaciones vale la pena realizar, en qué presupuestos se puede confiar, qué conceptos y modelos pueden guiar el trabajo futuro” (Rouse 2008: 135). En contextos de este tipo es posible que algunos propongan paradigmas alternativos: no solo ideas nuevas, sino formas alternativas de operar en el dominio. A veces, alguno de ellos tiene éxito en condiciones en que las operaciones de la ciencia normal no lo tenían. Puede que las consecuencias prácticas de esta otra forma de operar sean tan vastas que las estructuras que habían sido montadas para sostener una cierta clase de actividad pierdan su prestigio: los instrumentos que antes se usaban ya no sirven, la arquitectura de los laboratorios que los alojaban no tienen lugar para los que harían falta, la composición de los equipos de investigación es inadecuada, la formación de los científicos, que hasta ayer era la que precisaban, ahora no lo es, los canales de comunicación en los espacios en los que se desempeñan aparecen bloqueadas. Como Rouse lo formula: “el conflicto [que emerge en estas ocasiones] no es tanto entre ideas que compiten como entre formas en competición de vida (científica)” (136). Por eso, los que practican la ciencia de una manera que parece estar en curso de reemplazo pueden tener la impresión de que lo que ocurre no es solo que un sistema de ideas pierde su validez, sino, más gravemente, que una forma de vida se extingue.

El signo de la crisis, desde el interior de un campo, es una percepción de incoherencia: no hay correspondencia entre los principios que se sostienen y lo que efectivamente se hace, las

propias operaciones no causan los efectos que se tenía la costumbre de esperar, no está claro de qué modo habría que proceder. Algo así ha estado pasando por algún tiempo en el dominio de las letras. En la última década la proliferación de las anomalías se ha multiplicado: los agentes de la práctica perciben modificaciones en el entorno que no acaban de nombrar. Las modificaciones no son, por necesidad, espectaculares: las revistas literarias se desvanecen o reducen su tiraje, los suplementos literarios tienen menos páginas y las reseñas menos palabras, las editoriales cierran o son adquiridas por conglomerados de medios. Y, sobre todo, se impone la certeza, justificada en parte, de que los lectores, sin dejar por eso de leer, propenden a migrar fuera del universo del libro.

Cuando una forma de vida experimenta la inminencia de una amenaza grave, cuando sufre un breakdown, precisamente entonces sus atributos más generales, sus rasgos más obvios (y, por exceso de obviedad, secretos) se aclaran. Cuando las creencias que sostienen la actividad en una zona de producción cultural pierden su capacidad de suscitar inmediata convicción, cuando su relación con la red móvil de otras prácticas se vuelve opaca, cuando su objeto se vuelve menos evidente de lo que solía, dimensiones que estaban ocultas pasan a la luz y se ofrecen para ser tematizadas[8]. Las condiciones que hacían posible los despliegues más profundos o triviales del oficio pueden ser descritos a partir de otras luces. Qué cosa quiere decir “hacer literatura” se vuelve interrogable cuando, de repente, los valores más generales (la literatura, pongamos por caso, es una actividad importante e incluso imprescindible para los individuos cualquiera) y los presupuestos más generales (el vehículo principal de la literatura es el libro) se vuelven más inciertos. Cuando las condiciones son tales que es siempre posible que, a la hora en que alguien se pone, como tantas veces antes, a hacer literatura, descubra que no sabe cómo se hace, es natural que aquellos autores dominados por “una conciencia literaria muy exigente” propendan a componer libros donde se asocian el informe completo de la vida del escritor y la fábula del escritor afectado por la tentación de no escribir.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

AIRA, César (2006): Parménides. Barcelona: Mondadori.

BOLAÑO, Roberto (2004): 2666. Barcelona: Anagrama.

CERCAS, Javier (2001): Soldados de Salamina. Barcelona: Tusquets.

DE NORA, Tia (2003): After Adorno: Rethinking Music Sociology. Cambridge: Cambridge University Press.

LADDAGA, Reinaldo (2006): Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

FRENCH, Patrick. (2008): The World Is What It Is. The authorized biography of V. S. Naipaul. New York: Knopf.

LAHIRE, Bernard (2006): La condition littéraire. Paris: La découverte.

MANOVICH, Lev (2009): “The Practice of Everyday (Media) Life: From Mass Consumption to Mass Cultural Production?”. Critical Inquiry vol. 35, n° 2, Winter, 319-331.

PIGLIA, Ricardo (2005): El último lector. Barcelona: Anagrama.

ROUSE, Joseph (2008): “Kuhn’ Philosophy of Science Practice”. Thomas Nickes (ed.). Thomas Kuhn. Cambridge/New York: Cambridge University Press.

VALLEJO, Fernando (2003): La rambla paralela. Barcelona: Alfaguara.

VILA-MATAS, Enrique (2000): Bartleby y compañía. Barcelona: Tusquets.

■

1. ¿Por qué no escribe? No lo sabe. Tampoco sabe por qué un día le llega la sorpresa de escribir. Y escribe porque sí, porque se le ha ocurrido un verso, y resulta que este verso induce otros, y los versos se acumulan otra vez, como diez años antes, sin sentido, refiriéndose a una esfera infinita y compacta: la que podemos encontrar en el fragmento de Parménides, de su Peri physeos, que llegaríamos a conocer. Esa noche, sale a caminar. Entra en una taberna repleta de cabreros. Se emborracha y desvanece. Lo secuestran y lo llevan a un establo. Está tirado en el piso; un caballo se encabrita y patalea. La última frase del libro: “En una de esas piruetas, que tenían algo de baile fosforescente en la oscuridad (era un caballo blanco), le acertó a la cabeza de Perinola, y se la reventó como un melón maduro” (125).

2. Cit. en French (2008: ix).

3. Cuando escribía esto, sin duda tenía presente un pasaje de El último lector que me había detenido en mi primera lectura, como recordé con sorpresa al releer, hace muy poco, el libro. Piglia nos

indica el programa que su libro se ha propuesto: “Buscamos, entonces, las figuraciones del lector en la literatura; esto es, las representaciones imaginarias del arte de leer en la ficción. Intentamos una historia imaginaria de los lectores y no una historia de la lectura. No nos preguntaremos tanto qué es leer, sino quién es el que lee (dónde está leyendo, para qué, en qué condiciones, cuál es su historia). // Llamaría a ese tipo de representación una lección de lectura, si se me permite variar el título del texto clásico de Lévi-Strauss e imaginar la posición del antropólogo que recibe la descripción de un informante sobre una cultura que desconoce. Esas escenas serían, entonces, como pequeños informes del estado de una sociedad imaginaria “la sociedad de los lectores” que siempre parece a punto de entrar en extinción o cuya extinción, en todo caso, se anuncia desde siempre” (Piglia 2005: 24-25).

4. <http://www.federacioneditores.org/SectorEdit/DatosEstadisticos.asp>.

5. Cf. <http://www.charlierose.com/view/interview/10804>.

6. Cf. mi Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes (véase bibliografía).

7. Tomo la expresión de Lev Manovich (véase bibliografía).

8. Y es significativo que en estos años se haya desplegado una nueva sociología del arte, menos preocupada por la clase de preguntas sobre la relación entre arte y sociedad que solíamos postular, que por la investigación de las formas de socialidad que se constituyen en el entorno de las prácticas de artista (así, en los trabajos de Tia De Nora o Bernard Lahire).

Y LA LÍNEA ME CRUZÓ A MÍ. ESCRITURA Y FRONTERA EN EL NORTE DE MÉXICO

Ana Marco González

Universidad de Granada

No podía faltar en un debate que se pregunta por las peculiaridades de la literatura hispanoamericana en un momento en el que la realidad política, social y cultural viene definida por acusados procesos de desterri-torialización y transnacionalización una mirada a la literatura que se está produciendo en un espacio que constituye un poderoso emblema de este nuevo estado de cosas, me refiero a la frontera entre México y los Estados Unidos. En este sentido, mi análisis va a atender a dos hilos principales: por un lado, el seguimiento de una cierta recuperación de la reflexión de corte identitario en la narrativa elaborada en los últimos años por autores mexicanos del ámbito nor-fronterizo, una reflexión no necesariamente programática pero que se consolida en la zona como consecuencia de estos procesos de reordenamiento socio-cultural, y por otro, un discernimiento de las implicaciones de la propia condición fronteriza sobre el hecho creativo.

Los diagnósticos de científicos sociales como Néstor García Canclini (1989, 1995, 1999), Manuel Castells (2001) o Jesús Martín-Barbero (2004) acerca de la progresiva fractura de los Estados nacionales y la tendencia a la constitución de una "sociedad red" globalizada son consecuentes con reivindicaciones de jóvenes autores latinoamericanos como Jorge Volpi, Rodrigo Fresán o Fernando Iwasaki en torno al carácter del jus soli como "pasaporte" y no como identidad (Volpi 2008). Tras este tipo de proclamas se esconden tanto la realidad de unas trayectorias marcadas por distintas influencias formativas y un cierto nomadismo —vocacional o debido a razones políticas, académicas o económicas—, como una defensa radical de la libertad creadora, esto es, de la amplitud de paisajes temáticos y filiaciones estéticas de unas escrituras que

pretenden desvincularse así de las obligaciones de representatividad asumidas por sus predecesoras. Sin embargo, y junto a este hecho, las mismas fuerzas centrífugas de la economía transnacional y el desarrollo tecnológico están redundando en una revalorización de la localidad y la región con destacadas repercusiones en el terreno de la cultura (Martín-Barbero 2004), de las cuales el protagonismo adquirido en el panorama latinoamericano por ciertas literaturas regionales constituye sin duda un destacado testimonio.

Por lo que respecta al caso mexicano, la dialéctica global-local favorece desde hace dos décadas el fortalecimiento de una producción literaria como la nor-fronteriza, poco estimulada con anterioridad en el contexto de un país centralista como México. Pero además, el interés que esta ha comenzado a suscitar en el ámbito internacional no deja de guardar relación con el propio papel de la zona en cuanto campo de experimentación del capitalismo tardío y espacio de exacerbación de los conflictos entre Primer Mundo y subdesarrollo. Divisoria entre los dos grandes modelos civilizatorios continentales, pero permeable al tráfico de personas, de capitales y de influencias, la Línea recibe hoy la atención que merece como escenario de algunos de los procesos que definen nuestra realidad globalizada: incremento de los flujos de población[1], desarrollo de una economía dependiente de múltiples centros, de la que el programa de maquiladoras constituye su cara más visible[2], consolidación de un aparato económico y de poder de carácter informal pero de enorme peso, como el que circunda al fenómeno del narcotráfico[3], etc. Procesos todos ellos que al tiempo que han alterado las circunstancias de la vida en la franja han estimulado el desarrollo de una ficción exploratoria del entorno cambiante.

El interés por trasladar cuestiones identitarias al espacio del texto resultaba además esperable de una práctica que, una vez alcanzada la madurez, debía de alguna manera dar respuesta a la persistente mediación simbólica sancionadora del norte, y sobre todo de la frontera, como espacio de depravación, vicio, aculturación y vacío civilizatorio. La codificación de la Línea y sus habitantes por el discurso artístico elaborado desde los dos centros de poder en relación a los cuales los fronterizos se definen como periféricos, el Distrito Federal y los Estados Unidos, había generado en torno suyo

una auténtica “leyenda negra”, propicia a los intereses expansionistas norteamericanos, encubiertos en forma de paliativos a la supuesta ruina física y moral del área, y a una estigmatización desde el centro del país que hizo que pronto se delimitara a sus habitantes con el marbete de bárbaros, imágenes refrendadas con espectacularidad hoy por la crónica de sucesos.

Es posible desgranar así una nutrida colección de testimonios de escritores norteamericanos de la pasada centuria en los que la visión de la frontera se detiene en el registro de sus componentes de indolencia y depravación, de “La herradura dorada” (1924) de Hammett o El largo adiós (1953) de Chandler, a los textos de Stephen Crane, Ambroise Bierce, Paul Theroux …, pasando por Ovid Demaris y su Poso del mundo (1970), libro sobre la frontera mexicana inscrito en una línea de sensacionalismo superficial del que Leobardo Saravia Quiroz señala que fue promocionado por el Detroit Tribune nada menos que como “una lista de lugares que un turista decente no debería visitar” (Saravia Quiroz 1990a), un prototipo de representación que ha sido analizado entre otros, y además del citado Saravia Quiroz, por Gabriel Trujillo (1988), Norma Klahn (1995), Diana Palaversich (2004) o Heriberto Yépez (2006). Espacio del deseo y la posibilidad, donde el espíritu puede liberarse de las convenciones sociales e ideológicas imperantes, la frontera es objeto de una codificación ambivalente en la obra de la generación beat, con Kerouac sin duda como máximo simpatizante de lo mexicano, si bien su mirada no deja de resentir la falta de complejidad que ha tendido a ser un lugar común en las aproximaciones literarias a lo fronterizo. De signo telúrico es asimismo la rememoración ofrecida por Roberto Bolaño —quien se ocupará con brillantez de la realidad sociopolítica de Ciudad Juárez en 2666— acerca de la imagen del desierto de Sonora proporcionada por Cormac McCarthy, responsable a su vez de una “trilogía de la frontera”: “se diría que el paisaje de Meridiano de sangre es un paisaje sadiano, un paisaje sediento e indiferente regido por unas extrañas leyes que tienen que ver con el dolor y con la anestesia, que es como a menudo se manifiesta el tiempo” (2006). Entre las aproximaciones literarias y cronísticas a la zona que han merecido mejor acogida entre los habitantes del sur de la frontera norte se hallan rememoraciones como las de John Reed (México insurgente, 1914), Graham Greene (Los caminos sin ley,

1939), John Steinbeck (Por el mar de Cortés, 1951) o Tom Miller (En la frontera, 1981). Mención aparte merecen, en opinión de Gabriel Trujillo, aquellos escritores norteamericanos, tanto de origen anglosajón como chicano, que al vivir en la frontera la muestran "sin aspavientos y conmiseraciones, sin el fondo represor o liberador (los dos extremos del puritanismo) de sus antecesores" (1988: 149).

La ausencia de matiz y la tendencia a la totalización protagonizan también la mayor parte de las aseveraciones en torno a lo fronterizo vertidas por pensadores y artistas procedentes del centro de México. En Vasconcelos (Ulises criollo, 1935) o Fuentes (Gringo viejo, 1985 y La frontera de cristal, 1995) la dominante es una perspectiva de corte neo-arielista que termina por sobreponer al elogio del dinamismo y la libertad fronterizas una constatación de su debilidad ante la amenaza de colonización espiritual representada por el vecino yanqui. Uniformidad, irrealidad, simulación, caos, abigarramiento estético son los pivotes sobre los que tiende a construirse la imagen de la frontera norte en la escritura elaborada por buena parte de los escritores capitalinos o radicados en el Distrito Federal. A tal punto llega la inflación de aseveraciones en torno a la realidad tijuanense, buena parte de ellas de tono acusatorio y producto de una falta de conocimiento del objeto analizado, que un joven escritor local como Heriberto Yépez propone la aceptación de una nueva ciencia o modalidad de especulación académica, la "tijuanología" (2006). El tópico que vincula a la fronteriza con una población ajena a los atributos de la mexicanidad se materializa también, como ha sido puesto de manifiesto por José Manuel Valenzuela Arce, en el uso del término pocho, un regionalismo sonorense, proveniente de la lengua opata, cuyo significado es el de "corto", "rabón" y cuyo derivado potzico significaría "cortar la hierba", "arrancarla con todo y sus raíces", para designar al mexicano emigrado o chicano, y por extensión al norteño (Cota Torres 2007: 40). Habitual resulta igualmente el acatamiento cinematográfico del arquetipo de la frontera como lugar del crimen y el exceso (Iglesias 1991), un mito en el que abrevan tanto la industria estadounidense como la mexicana.

Es así como los escritores del norte de México se han sentido forzados en más de un caso a subvertir la imagen de su región como

un espacio único de violencia, impunidad, modernización depauperada, caos y mal gusto y a proporcionar imaginarios simbólicos alternativos para la comprensión propia y foránea. Frente al peso de los "relatos maestros", cabe preguntarse entonces qué imagen de sí misma proporciona en años recientes la literatura de la zona, qué relato de identidad proponen sus textos, entendiendo, con Jesús Martín-Barbero, que "la relación de la narración con la identidad no es sólo expresiva, sino constitutiva" (2004: 34). En esta línea, consideraremos también en qué medida la pertenencia a una región fronteriza articula la propia práctica literaria de los autores. ¿Qué significa pues hablar de literatura de frontera?

HIBRIDACIONES E IDENTIDADES POSMODERNAS. LAS PERSPECTIVAS CHICANAS

Ciertamente, "la frontera" y "lo fronterizo" peligran con convertirse en categorías de tan amplio alcance y difundido manejo en la reflexión posmoderna que pueden terminar por no conceptualizar nada. A grandes rasgos, es posible advertir quizá dos perspectivas mayoritarias en torno a un concepto como el de "literatura de frontera". Una dominante en un sector de las ciencias sociales y en la mayor parte de las aproximaciones al tema provenientes del mundo chicano, que exacerba los componentes híbridos, multiculturales y dinámicos de las prácticas y las identidades fronterizas y que llega a atender al hecho desde unas coordenadas eminentemente metafóricas. Emblema de esta actitud es el trabajo ya clásico de Gloria Anzaldúa, Borderlands/La frontera. The New Mestiza (1987), para el cual la frontera se constituiría fundamentalmente como un lugar de encuentro y transgresión de géneros, naciones, etnicidades y clases sociales, un lugar habitado por todos aquellos que se encuentran al margen de lo establecido, lo canónico, en definitiva, lo "normal"[4]. Esta actitud, atenta a la conformación de subjetividades escindidas por sobre la representación de la realidad geopolítica, es quizás la dominante hoy entre las jóvenes generaciones de artistas e intelectuales chicanos. Constituye en cierta medida una reelaboración del viejo

concepto de “Aztlán”, la mítica tierra primigenia de los mexicas, que la geografía histórica sitúa en territorios más o menos correspondientes al actual límite fronterizo, y al que la elaboración cultural fue convirtiendo en imagen de las aspiraciones de la diáspora chicana a alcanzar un enclave simbólico y vital de afirmación identitaria y de reconocimiento público.

La literatura chicana como literatura neplanta, literatura entre lenguas, entre culturas, entre espacios, se constituyó no obstante en un primer momento a partir de un acusado sentimiento de etnicidad. Hasta tal punto han sido decisivas las conexiones entre creación artística y “nacionalismo cultural” entre los mexicanos residentes en los Estados Unidos, que uno de los fundadores de los estudios chicanos, el escritor y folclorista Américo Paredes, defiende los orígenes fronterizos de una de las formas más representativas del folklore mexicano, el corrido, y los vincula al intenso conflicto intercultural generado por las actuaciones expansionistas estadounidenses en la región de Texas a lo largo del siglo XIX, sumamente propicio a una expresión folklórica de naturaleza épica (1963: 231-235)[5].

Las tesis de Paredes, así como su propia obra de creación, de gran repercusión tanto en el medio académico estadounidense como entre la comunidad chicana, no fueron ajenas a la promoción del nacionalismo cultural como eje de la producción literaria de los mexicanos residentes en los Estados Unidos y de sus descendientes en las décadas del sesenta y setenta, o incluso a la propia elevación del corrido fronterizo a la categoría de Ur-narrativa de la que partiría la tradición literaria chicana contemporánea (Limón 1992). Juan Velasco señala cómo tras la Segunda Guerra Mundial el conflicto intercultural adquiere una formulación más compleja con Pocho (1959), de José Antonio Villarreal, novela que comienza a poner de manifiesto las ambigüedades y contradicciones implícitas y a menudo irresolubles que sazonan la negociación identitaria de los mexicanos residentes en los Estados Unidos (Velasco 2005: 111). Historia del difícil proceso de acomodación de una familia inmigrante a la cultura estadounidense y a la vez relato de aprendizaje, registro en consecuencia de las distintas fases de un proceso de formación, el texto da cuenta de la atracción de Richard, el hijo méxico-americano, el pocho, por la modernidad y las

posibilidades de desarrollo que le ofrece su mundo de acogida y, simultáneamente, por aquello que representa su herencia patrimonial, convirtiéndose en un lúcido intérprete de los desconocimientos recíprocos que permean la relación entre mexicanos y norteamericanos, pero también entre hombres y mujeres y entre indios, blancos y mestizos, en los territorios del norte de la frontera donde transcurre su infancia. Si este proceso de anagnórisis y este contacto con un repertorio de paradigmas múltiple e inédito deparan al protagonista el acceso a la ansiada libertad personal, no es menos cierto que el precio que Richard debe pagar es el de una dolorosa desorientación y el repudio último del entorno familiar.

A partir de entonces, la literatura chicana ha revelado su sostenida atracción por los temas del desarraigo y la incomunicación, las conexiones entre etnicidad, explotación y pobreza, la fractura entre tradición y modernidad o las posibilidades de construcción de futuro a partir de la memoria recuperada, con una marcada preferencia por el recuento autobiográfico y por el barrio y la gran explotación agrícola como escenarios referenciales. A nivel discursivo, se trata de una literatura polifónica, escrita lo mismo en español que en inglés y capaz de dar cuenta de las variaciones regionales y de clase, así como de las interferencias entre sistemas ajenos propias de su práctica lingüística. El predominio no debe ser confundido con el monopolio, no obstante, y es posible rastrear entre los escritores chicanos, además de otras preocupaciones argumentales, el recurso a modalidades ficcionales ajenas al realismo con el que se los asocia o una creciente tendencia, ya señalada, a deslocalizar sus problemáticas y a sancionar el concepto de frontera en cuanto lugar de cruce identitario y cultural, al tiempo que a promover una noción más abierta, alejada de las tradicionales adscripciones rurales y conservadoras, de su identidad colectiva.

2. LA PERSPECTIVA REGIONALISTA. DEL LADO SUR DE LA FRONTERA

La experiencia chicana de acentuada confrontación entre parámetros identitarios tradicionales y formas de modernidad post-industrial ha querido ser vista como un rasgo extensible al sur de la línea fronteriza. A este respecto son célebres valoraciones como las de Néstor García Canclini en torno a la ciudad de Tijuana, que para él conformaría junto con Nueva York el más grande laboratorio de la posmodernidad. Los tijuanenses exhibirían una identidad "políglota, cosmopolita, con una flexible capacidad para procesar las informaciones nuevas y entender hábitos distintos en relación con sus matrices simbólicas de origen" (1995: 175), y se aproximarían en consecuencia a la transterritorialidad y el multilingüismo conformadores de lo que el argentino residente en México ha calificado de identidades "posmodernas", más atentas a la lógica de lo sociocomunicacional que de lo socioespacial (31). Sin embargo, el énfasis en la biculturalidad del fronterizo ha sido rechazado por numerosos escritores y ciertamente esta coyuntura no constituye un dominante de la representación o la textualidad literaria fronteriza, sino solo un aspecto parcial u ocasional de la misma. De hecho, un autor como Heriberto Yépez (2006) califica a su ciudad natal de "chovinista", "católica", "teleguiada", "especialmente racista", y sostiene que el rasgo característico de la cultura tijuanense, blanca y mestiza, es el de la "exclusión del otro". En sus trabajos, Yépez llama la atención una y otra vez sobre la "espectacularización" de la realidad tijuanense acometida tanto por el panorama mediático como por el mundo académico y el ámbito artístico, los cuales, en su busca del "arquetipo" de lo fronterizo, aplicarían de forma indiscriminada sus ideas sobre la hibridación y la multiculturalidad a una sociedad en la que tanto el fenotipo como la adscripción socioeconómica se erigen como barreras internas, tanto o más significativas que las representadas por la valla metálica levantada por los Estados Unidos como parte de su dispositivo de control migratorio o Gatekeeper. Una circunstancia que no resultaría privativa ni de Tijuana ni de lo fronterizo, en su opinión, sino del propio orden sociopolítico binacional y, sobre todo, de la propia gestión mexicana, caracterizada, tanto en Tijuana como en otros puntos del país, por la corrupción, el clientelismo, la ausencia de planificación, etc. En sus Tijuanologías, Yépez defiende más bien la universalidad de lo fronterizo: "desde hace años la condición de frontera dejó de ser un concepto geográfico. Los medios y el consumo hacen que ciudades interiores, lejos de otra

nación, sean tan o más fronterizas que las colindantes con el extranjero. […] Es la industria-consumo cultural la que determina la fronteridad de un sitio, no el territorio" (89).

Lo cierto es que son varios los estudios sociológicos que llaman efectivamente la atención sobre el carácter asimétrico de la interdependencia entre ambos lados de la Línea, la generalizada subordinación de las actividades económicas, políticas e ideológicas mexicanas con respecto al vecino del norte, la escasez de escritores bilingües a ambos lados de la frontera, salvo en el ámbito chicano, y la importancia del factor de clase en lo relativo a las conexiones transfronterizas y a las relaciones de exclusión o inclusión que vinculan a las distintas realidades culturales, étnicas, idiomáticas, etc. de la zona. Este ha sido también destacado a la hora de determinar la penetración en México de la lengua y la cultura norteamericanas, al revelarse las clases medias y altas de las grandes ciudades, y no necesariamente el ámbito fronterizo, como las más sensibles a dicha penetración (Tabuenca Córdoba en Cota Torres 2007; Alegría 2000; Valenzuela Arce 2000).

Vislumbrada alternativamente entonces como límite o como puente, como margen en el que se extreman, por resistencia y énfasis autoperceptivo ante la cercanía del Otro, las adscripciones simbólicas a la identidad nacional o como lugar en el que esta se desintegra, la divisoria entre México y los Estados Unidos es concebida asimismo por parte del discurso artístico y social como generadora de un espacio propio, una tercera región, "tercera nación" para algunos, propicia al intercambio y la innovación culturales. En este sentido, el antropólogo mexicano Sergio Gómez Montero propone el concepto de "ecotono", que toma del ámbito de las ciencias naturales, para describir la manera en que un límite se constituye más que como un marcador de contrastes como el generador de un espacio extendido, una zona de influencia propia y de transición entre comunidades diversas, a la que corresponderían formas específicas de creación artística y cultural. En el caso de la literatura, esta singularidad se manifestaría en el predominio de la intertextualidad, el vanguardismo y el bilingüismo y biculturalismo, que darían lugar, según él, no a una "simple mezcla, sino al surgimiento de actitudes y hablas nuevas" (2003: 164-166)[6].

3. ALGUNAS NOTAS SOBRE LA LITERATURA DE LA FRONTERA NORTE

No existe sin embargo acuerdo a la hora de determinar el sentido de un término como el de "literatura de la frontera norte", ni sobre el hecho de que la fluctuación idiomática y entre códigos culturales constituya necesariamente parte de sus rasgos distintivos. Mientras que algunos identifican el concepto con el conjunto de la obra de los autores relacionados por nacimiento o residencia con cualquiera de sus puntos, otros amplían su área de influencia al total de la región formada por los seis estados colindantes con los Estados Unidos —e incluso por sus homólogos sureños, con los que conformarían una unidad geográfica y sociocultural—, o proponen un criterio distintivo de carácter temático, de modo que sería fronteriza toda obra que de una manera u otra abordara el tema de la frontera, con independencia de su origen. Hay quienes sostienen una perspectiva textual, contemplando como fronterizas las configuraciones literarias situadas a caballo entre géneros y cánones, y quienes defienden la existencia de un "lugar de enunciación fronterizo", capaz de estructurar "un mundo de choque y de conflicto entre culturas diferentes" (Berumen 2005a: 14-15). El marbete verdaderamente es esquivo y no son pocos los autores que se muestran más favorables a hablar en términos de un sistema literario regional del norte de México, marcado tanto por la vecindad con los Estados Unidos como por su distancia con respecto a imposiciones identitarias de corte mesoamericano como las promocionadas por el Programa Cultural de las Fronteras, creado en 1982 por el gobierno mexicano con el propósito de reforzar la identidad de la zona, supuestamente maltrecha ante la amenaza aculturadora estadounidense. El regiomontano de adopción Eduardo Antonio Parra (2004) prefiere remarcar la existencia de una unidad característica del norte mexicano que permita abordar el estudio de su literatura de manera específica. En este sentido, son numerosas las voces que defienden la existencia de una personalidad histórico-cultural propia de la región fronteriza, más o menos ampliada hacia sus márgenes. Sergio Gómez Montero

entiende que las especificidades de la región del norte de México en el terreno de lo geonatural —dada la presencia dominante del desierto— y lo histórico-social —baja densidad de población nativa, organización primaria en pequeños núcleos aislados dispersos por amplios territorios, heterogeneidad de los procesos migratorios en la zona, predominio de un mestizaje resultante de la propia migración interna y cercanía con los Estados Unidos— permiten considerarla como un conjunto particular y dotado de cierta unidad con respecto al resto de la nación (Trujillo y Norzagaray 2006: 381). Leobardo Saravia Quiroz destaca, por otra parte, la importancia singularizadora de la actual estructura económica fronteriza en el lado mexicano, "un campo de experimentación donde se entrecruzan y enfrentan las tendencias de la economía internacional, que permiten un crecimiento económico impetuoso y desigual, caracterizado por la ausencia de planificación" (1990a: 191). Por otra parte, autores como Francisco Luna distinguen a la franja fronteriza dentro de la unidad representada por la región, señalando cómo "la narrativa norfronteriza de México ha dado más que cualquier otro icono autenticidad y legitimidad a nuestro Ser norteño" (Tabuenca Córdoba 1997: 96). En la misma línea, las entrevistas realizadas por Socorro Tabuenca Córdoba a catorce escritores inciden en las diferencias existentes entre los habitantes de comunidades fronterizas y no fronterizas del norte de México (104).

De madurez reciente, deudora en parte de su aislamiento y de su abandono secular por el centro del país, los especialistas señalan en cualquier caso que no puede hablarse de tradición literaria fronteriza durante el siglo XIX y la mayor parte del XX, sino únicamente de un conjunto de esfuerzos aislados, fortalecidos por la preponderancia adquirida por la región norteña durante el alzamiento revolucionario y la aparición de escritores como Martín Luis Guzmán, Rafael F. Muñoz o Nellie Campobello. El éxodo de los escritores norteños al centro del país en busca de reconocimiento y acogida editorial comienza a cancelarse en la década de los setenta del siglo pasado, cuando la mejora de las infraestructuras educativas y de distribución de textos en el área permite el despliegue autónomo del medio cultural norteño y fronterizo. Serán los llamados "narradores del desierto"[7] en la década de los ochenta quienes susciten por primera vez un reconocimiento de conjunto

para la escritura de la región, especialmente figuras como Daniel Sada o Jesús Gardea. Literatura en buena medida la suya de ambientación rural y provinciana, lo fronterizo manifiesta su presencia de forma por lo general indirecta, constituyéndose bien como una imposición externa que viene a turbar la tradicional organización de comunidades concebidas más a partir del sentimiento de localidad o regionalidad que de nación, o interiorizada en el paisaje psicológico de unos personajes que, de manera casi instintiva, han ido aprendiendo a mirar al norte en un gesto de supervivencia. De la vivencia familiar de una frontera accidental, interpuesta en un territorio homogéneo y en el que las interacciones entre parientes y vecinos son frecuentes, la de finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX retratada por Américo Paredes, da cuenta un texto como Setenta veces siete (1987), del regiomontano Ricardo Elizondo Elizondo (1950):

Las propiedades e ingresos de Carrizales pagaban tasa a Estados Unidos, todo lo de Carrizalejo a México, pero las gentes eran las mismas, uno que otro rubio ojos de hielo, uno que otro indio color de piano, los demás mezcla de aquí y de allá. Los habitantes de ambos pueblos cruzaban sin más la línea que aunque clarísima en los mapas, era perfectamente invisible en la realidad. Tan cierto era esto que hasta el tren, que venía desde el centro de México, cruzaba el río hasta detenerse en Carrizales, porque Carrizalejo no tenía estación (1994: 26).

Mayor atracción por temáticas urbanas y por la reproducción de la experiencia vivencial de su cotidianidad fronteriza revelan diversos escritores norteños contemporáneos a los citados y buena parte de las promociones recientes[8]. En muchos es perceptible el interés por normalizar la imagen de la ciudad fronteriza, por llevar a primer plano las inquietudes del ciudadano medio y colocarlas en mitad de un paisaje denostado por propios y ajenos, buscando completar y redefinir anteriores panoramas reduccionistas sobre esta realidad y sobre sus habitantes.

La cuestión de la identidad escindida no deja de recibir en cualquier

caso un tratamiento destacado. “Ejemplos de una concepción de la frontera como entrada, como acceso, más que como límite”, se distribuyen a lo largo de la producción de varios autores norteños, apunta Santiago Vaquera-Vásquez, que menciona entre otros ejemplos la doble direccionalidad de la vida del fronterizo sugerida por Federico Campbell en “Insurgentes Big Sur”: “Y uno volvía la vista de un lado a otro, de Los Ángeles al DF y viceversa, como en un juego de ping pong. No se decidía uno muy bien hacia cuál de los dos polos dejarse atraer” (170). Si Campbell escoge la imagen de la foca, a medio camino entre la tierra y el agua, como emblema de la ambivalente identidad de sus paisanos (Todo lo de las focas, 1989), es cierto que en sus declaraciones se ha mostrado incómodo ante la mezcla del inglés y el español (Yépez 2006) y que su Tijuanenses ofrece un melancólico canto de cisne por una Tijuana ya extinta, por la época dorada de una ciudad que todavía no había iniciado su crecimiento explosivo y desigual. Rosina Conde centra por su parte el interés de buena parte de sus creaciones en denostar la marginación del norteño, no específicamente del fronterizo, por parte de la capital de la nación o en explorar los agravios que rodean a la que ha sido codificada por muchos como otra frontera, la de la identidad genérica. Las fronteras emocionales de los solitarios y desheredados que pululan por los locales de alterne del juarense Callejón Sucre, pero también las que imponen la desigualdad estructurada, se alzan como los puntales de ese “lugar de enunciación fronteriza” que Humberto Félix Berumen atribuye a escritores como Rosario Sanmiguel[9]. El horizonte de la migración y la transformación antiutópica del dorado norteño, el trabajo en la maquila, la falta de oportunidades, el desarraigo, son retratados sin estridencias, desde una visión íntima, en las páginas de Callejón Sucre y otros relatos (1994). Un paisaje temático y vivencial que ha sido visitado asimismo por el relato policiaco elaborado en esta zona del país, que si por una parte ha destacado la presencia de una importante “cultura de la violencia” en la región, por otra ha tratado de mostrar con su pintura de la vida común de los fronterizos las dimensiones normales de su existencia y de exculparlos de la responsabilidad exclusiva de unos males cuyas dinámicas forman parte de la organización económica del conjunto de la nación y son acogidas con beneplácito desde el exterior. El género negro como nuevo “costumbrismo de la globalización” (Corona 2005) posibilita simultáneamente la denuncia de la

impunidad y un traslado al primer plano de las expectativas, los temores y los valores de la sociedad fronteriza. Las reflexiones sobre la naturaleza urbana, histórica y social de Mexicali abundan por ejemplo en la serie de relatos protagonizados por Miguel Ángel Morgado (Mexicali City Blues, 2006), el activista proderechos humanos surgido de la pluma de Gabriel Trujillo Muñoz.

Tampoco las literaturas de Luis Humberto Crosthwaite y Eduardo Antonio Parra resultan fácilmente concebibles sin atender a las consecuencias, en todos sus aspectos, de la proximidad de sus escenarios con los Estados Unidos. Quizá la violencia, más que lo específicamente fronterizo, constituya el común denominador de la producción del guanajuatense, que por otro lado se ha adentrado en el terreno de la novela histórica con su reciente Juárez. El rostro de piedra (2008), si bien es esta una violencia íntimamente vinculada a la posición de México en el contexto geográfico y socioeconómico. Heredero señalado de Rulfo y de Revueltas, capaz de desenvolverse en el registro de lo rural y semi-folklórico con la misma soltura que en el de la jerga urbana, en la obra de Parra conviven el interés por el análisis psicológico de individuos aislados, indefensos, a menudo marginales, y un retrato sobresaliente del conflicto intercultural. La adscripción realista de un autor forjado en el periodismo no impide el desarrollo de perspectivas que aúnan en ocasiones lo onírico y lo legendario y que considero hacen de esta mirada una de las mejor dotadas para recrear su realidad cercana en sus dimensiones múltiples.

De signo diverso es la inscripción fronteriza de la literatura de Luis Humberto Crosthwaite. La frontera, y particularmente la ciudad de Tijuana, no constituyen solo el telón de fondo en el que se desenvuelven sus criaturas, a caballo entre el estereotipo, el esperpento y la crónica periodística, sino que se convierten en el núcleo generador de la acción y los significados. La crítica ha señalado el modo en que lo fronterizo permea la estética del tijuanense, de forma que con su opción por un modelo de escritura ágil, fragmentado, irónico, atravesado por estéticas y referencias variopintas, que no desdice del kitsch ni del pastiche, estilizado y nutrido de la jerga del cholo lo mismo que de la alta literatura, Crosthwaite estaría encarnando a nivel discursivo descripciones de la ciudad de corte posmoderno. En este sentido, el tijuanense es un

activo promotor de la intensificación de las relaciones transfronterizas, si bien en sus textos no ceja en el manejo de la ironía y en la reducción al absurdo como crítica a la instrumentalización de lo fronterizo para salvaguarda del estatus y los privilegios de una minoría. Se halla además entre los pocos que han incursionado sin miedo en los territorios del spanglish. La apropiación lúdica y personalizada del lenguaje coloquial se convierte en marca distintiva de novelas como El Gran Preténder (1992):

Le decían el Ringo y, simón, andaba con casi todas las viejas del Barrio. Era su único pecado. No era borracho, no era grifo, no era lacra. Pobre güey. Aburrido pero sabía hacerla con las morras, tenía buen verbo. El Saico lo conocía como a toda la raza del barrio, no era homeboy pero era raza, no era cli-ca pero era de por ahí. Trabajaba de carrocero en El Otro Site. Se levantaba cada mañana a las cinco, hacía cola para cruzar la línea, enseñaba su pasaporte, trabajaba todo el santo día y regresaba como a las ocho de la noche aún con fuerzas para meterse con otras viejas (19).

La frontera es recreada así a través de la acumulación de elementos dispares, grotescos, desechables, en un pastiche que, como otro rasgo distintivo, elude en su denuncia de las fracturas del sistema cualquier atisbo de conmiseración.

El movimiento hacia una aceptación sarcástica de la colonización cultural anglosajona en su definición identitaria como fronterizos y como escritores, la multiplicidad de sus modelos estéticos, su condición de viajeros por el ciberespacio y una cierta indulgencia propia de enfant terrible determinan la nueva forma de abordar la expresión literaria del espacio por parte de autores como los bajacalifornianos Rafa Saavedra, del propio Heriberto Yépez o de Fran Ilich. Nacidos en torno a la década de los setenta, estos "novísimos" narradores, que han ido ganando cada vez mayor aceptación, se muestran capaces de reasumir con cinismo y desenfado la misma "leyenda negra" contra la que se alzan tantos de sus predecesores y, en una última vuelta de tuerca, para, al

tiempo, deconstruirla, parodiarla o subvertirla. Célebres al respecto, casi un manifiesto por su extraordinaria repercusión, son las líneas dedicadas a Tijuana por Rafa Saavedra en 1992:

Mi city es un punto libre y un aparte sin censura, un rincón lleno de contrastes y esperanzas, mosaico de posibilidades y frente en alto; es un desfile de marcas no registradas y logos de neón, de cadenas y franquicias; de personas y sentidos en dolby stereo, de lucha y de intentos, de sueños en technicolor y realidades cotidianas. Como diría un home-boy de la Liber: We're very proud to live here en la city fronteriza más visitada del mundo. Do you understand that, ése? Si no, fuck off.

Desde el campo de lo ideacional, la literatura nos proporciona una comprensión alternativa de la realidad fronteriza del norte mexicano y el sur de los Estados Unidos, el universo de la vivencia cotidiana, la imaginación y la memoria de quienes habitan el territorio, convirtiéndose a su vez en una estructura capaz de mediatizar nuestra percepción del mismo. Se trata esta de una visión parcial, subjetiva, sin duda interesada e insuficiente, pero indispensable a la hora de completar el prisma con que otros discursos —técnicos, económicos, históricos, sociológicos, mediáticos — tratan de conformar su interpretación de la vida en la región, la comprensión de lo que significa habitar hoy una de las fronteras de mayor peso simbólico y geopolítico del mundo y las implicaciones que la propia condición fronteriza conlleva. Por otra parte, y pese a la falta de perspectiva que impone lo reciente de su consolidación, lo cierto es que el vigor de la escritura elaborada en el norte de México, y en concreto en su franja fronteriza, en años recientes augura un interesante futuro para una parcela de la literatura mexicana que reclama una atención detenida por parte del público y de la crítica, así como su derecho a empezar a formar parte ya de un corpus carente de gentilicios.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ALEGRÍA, Tito (2000): “Juntos pero no revueltos: ciudades en la frontera México-Estados Unidos”. Revista Mexicana de Sociología, 62 (2), 89-107.

ANZALDÚA, Gloria (1987): Borderlands / La Frontera. The New Mestiza. San Francisco: Aunt Lute Books.

BERUMEN, Humberto Félix (2005a): “Algunas consideraciones sobre la literatura de la frontera”. Quimera, 258, 13-15.

— (2005b): La frontera en el centro. Ensayos sobre literatura. Mexicali: Universidad Autónoma de Baja California.

BOLAÑO, Roberto (2006): Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003). Barcelona: Anagrama.

CALVO BUEZAS, Tomás (ed.) (2006): Hispanos en Estados Unidos, inmigrantes en España: ¿amenaza o nueva civilización? Madrid: Los Libros de la Catarata.

CAMPBELL, Federico (1989): Tijuanenses. México: Joaquín Mortiz.

CASTELLS, Manuel (2001 [1997]): La era de la información. Economía, sociedad y cultura. Vol. II: “El poder de la identidad”. Madrid: Alianza.

CORONA, Ignacio (2005): “Violencia, subjetividad y mediación cultural: un abordaje al neopoliciaco a través de la narrativa de Élmer Mendoza”. Rodríguez-Pimienta y Fernández (comps.). El norte y su frontera en la narrativa policiaca mexicana. México: Plaza y Valdés, 175-201.

COTA TORRES, Édgar (2007): La representación de la leyenda negra en la frontera norte de México. Turlock/Hermosillo: Orbis Press.

CROSTHWAITE, Luis Humberto (1992): El Gran Preténder. México: CONACULTA.

CROSTHWAITE, Luis Humberto/BYRD, John William/BYRD, Bobby (2003): Puro BORDER, Dispatches, Snapshots & Graffitis from La Fronter. El Paso: Cinco Puntos.

DÍAZ, Héctor Luis (2006): “El desarrollo socioeconómico de los hispanos en los Estados Unidos de América: en busca de una teoría”. Tomás Calvo Buezas (ed.). Hispanos en Estados Unidos, inmigrantes en España: ¿amenaza o nueva civilización? Madrid: Los Libros de la Catarata, 100-116.

ELIZONDO, Ricardo (1994): Setenta veces siete. Xoco: CONACULTA.

ESPARZA SÁNCHEZ, Cuauhtémoc (1979): El corrido zacatecan. México: INAH.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (1989): Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México: Grijalbo.

— (1995): Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalizatión. México: Grijalbo.

— (1999): La globalización imaginada. Buenos Aires: Paidós.

GÓMEZ MONTERO, Sergio (2003): Tiempos de cultura, tiempos de frontera. México: FORCA Noroeste.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio (2009): "México, bajo el azote del narcotráfico". El País, 16 de abril.

GUERRERO III, Tito (2006): "Educación universitaria: los logros y retos para los hispanos". Tomás Calvo Buezas (ed.). Hispanos en Estados Unidos, inmigrantes en España: ¿amenaza o nueva civilización? Madrid: Los Libros de la Catarata, 243-255.

HERNÁNDEZ, Guillermo E. (1992): "El corrido ayer y hoy: nuevas notas para su estudio". José Manuel Valenzuela Arce (ed.). Entre la magia y la historia. Tradiciones, mitos y leyendas de la frontera. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, 319-338.

IGLESIAS PRIETO, Norma (2004): "'En pocas palabras': representaciones discursivas de la frontera México-Estados Unidos", Aztlán, 26 (1), 145-154.

KLAHN, Norma (1995): “La frontera imaginada, inventada o de la geopolítica de la literatura a la nada”. María Esther Schumacher (ed.). Mitos en las relaciones México-Estados Unidos. México: FEC/ SER, 460-480.

LIMÓN, José (1992): Mexican Ballads. Chicano Poems. Berkeley/ Los Angeles: University of California Press.

LOMELÍ, Francisco (1986): “En torno a la literatura de la frontera: ¿convergencia o divergencia?”. Plural, 179, 24-33.

LÓPEZ GONZÁLEZ, Aralia/MALAGAMBA, Amelia/URRUTIA, Elena (eds.) (1990): Mujer y literatura mexicana y chicana. Vol. 2, México/Tijuana: El Colegio de México/El Colegio de la Frontera Norte.

MARTÍN-BARBERO, Jesús (2004): “Nuevos regímenes de visualidad y descentramientos culturales”. Luz Rodríguez Carranza, Marilene Nagle (eds.). Reescrituras. Amsterdam/New York: Rodopi, 19-40

MEDINA GARCÍA, Eusebio (2006): “Aportaciones para una epistemología de los estudios sobre fronteras internacionales”. Estudios fronterizos, 7 (13), 9-27.

MENDOZA, Vicente T. (1997 [1939]): El romance españoly el corrido mexicano. Estudio comparativo. México: UNAM.

MIGNOLO, Walter (2003 [2000]): Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo. Madrid: Akal.

MONTOYA JUÁREZ, Jesús/ESTEBAN, Ángel (eds.) (2008): Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2000). Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.

PALAVERSICH, Diana (2003): "La vuelta a Tijuana en seis escritores", Aztlán, 28 (1), 97-125.

PAREDES, Américo (1963): "The ancestry of Mexico's corridos: a matter of definitions". The Journal of American Folklore, 76 (301), 231-235.

— (1976): A Texas-Mexican Cancionero. Urbana: University of Illinois Press.

PARRA, Eduardo Antonio (2004a): "El lenguaje de la narrativa del norte de México". Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, 59, 71-77.

POLKINHORN, Harry/TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel/REYES, Rogelio (eds.) (1988): La línea: ensayos sobre literatura fronteriza méxico-norteamericana / The line: essays on Mexican/American border literature. Vol. I. Mexicali/San Diego: Universidad Autónoma de Baja California/San Diego State University.

RODRÍGUEZ CARRANZA, LUZ/NAGLE, Marilene (eds.) (2004): Reescrituras. Amsterdam/New York: Rodopi.

RODRÍGUEZ LOZANO, Miguel G. (2003): Escenarios del norte de México. Daniel Sada, Gerardo Cornejo, Jesús Gardea y Ricardo Elizondo. México: UNAM.

RODRÍGUEZ-PIMIENTA, Juan Carlos/FERNÁNDEZ, Salvador C. (comps.) (2005): El norte y su frontera en la narrativa policiaca mexicana. México: Plaza y Valdés.

SAAVEDRA, Rafa (1992): "Tijuana para principiantes". <http://bukonica1.blogspot.com/2004/06/12-tijuana-para-principiantes-bonus.html> (12/08/2008).

SALDÍVAR, José David (1997): Border Matters. Remapping American Cultural Studies. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.

SARAVIA QUIROZ, Leobardo (1990a): "Contexto regional de la creación literaria de la frontera". Aralia López González, Amelia Malagamba, Elena Urrutia (eds.). Mujer y literatura mexicana y chicana. Vol. 2, México/Tijuana: El Colegio de México/El Colegio de la Frontera Norte, 189-194.

— (comp.) (1990b). En la línea de fuego. Relatos policiacos de la frontera. México: CONACULTA.

SCHUMACHER, M.a Esther (ed.) (1995): Mitos en las relaciones México-Estados Unidos. México: FEC/SER.

SIMMONS, Merle E. (1963): "The Ancestry of Mexico's Corridos". The Journal of American Folklore, 76 (299), 1-15.

TABUENCA CÓRDOBA, María Socorro (1997): "Aproximaciones críticas sobre las literaturas de las fronteras". Frontera Norte, 18, 85-110.

TRUJILLO Muñoz, Gabriel (1988): "La frontera: visiones vagabundas". Harry Polkinhorn, Gabriel Trujillo Muñoz, Rogelio Reyes (eds.). La línea: ensayos sobre literatura fronteriza méxico-norteamericana / The line: essays on Mexican/American border literature. Vol. I. Mexicali/San Diego: Universidad Autónoma de Baja California/San Diego State University, pp. 137-153.

— "El Norte: predicamentos y promesas". Quimera, 258, 17-22.

—(2007): Visiones y espejismos. La sabiduría de las arenas. México: FORCA.

TRUJILLO Muñoz, Gabriel/NORZAGARAY NORZAGARAY, Ángel (coords.) (2006): La Bajacaliforniada. Antología de textos literarios publicados por la Universidad Autónoma de Baja California, 1975-2006. Mexicali: Porrúa/UABC.

VALENZUELA ARCE, José Manuel (ed.) (1992): Entre la magia y la

historia. Tradiciones, mitos y leyendas de la frontera. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte.

— (2000): “Al otro lado de la línea. Representaciones socioculturales en las narrativas sobre la frontera México-Estados Unidos”. Revista Mexicana de Sociología, 62 (2), 125-149.

VAQUERA VÁSQUEZ, Santiago (1998): “Wandering in the Borderlands: Mapping an Imaginative Geography of the Border”. Latin American Issues, 14 (6). <http://webpub.allegheny.edu/group/LAS/LatinAmIssues/Articles/Vol14/LAI_vol_14_section_VI.html> (10/05/2008).

VELASCO, Juan (2005): “La construcción de la mexicanidad en la narrativa chicana contemporánea: la estética de la/s Frontera/s”. Aztlán, 21 (1-2), 105-123.

VILLARREAL, José Antonio (1989 [1959]): Pocho. New York: Anchor Books.

VOLPI, Jorge (2008): “Narrativa hispanoamericana, INC”. Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban (eds.). Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2000). Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 99-112.

YÉPEZ, Heriberto (2006): Tijuanologías. Mexicali: Universidad de Baja California.

▪

1. Casi 47 millones de personas conformaban la población hispana o de ascendencia hispana, en su mayor parte de origen mexicano, de los Estados Unidos en 2009, según la estimación proporcionada por el censo de la Oficina Federal del país (http://www.census.gov), en buena medida a consecuencia del ingreso fronterizo de importantes contingentes migratorios. Un paso como el de Tijuana-San Diego registraba al comienzo de la década una media de 59 millones de cruces anuales, en ambos sentidos, con un promedio de 161.660 diarios (Iglesias Prieto 2004).

2. Dedicadas sobre todo a la confección textil y electrónica, las maquilas dan cuenta de una de las encarnaciones más rigurosas del modelo de economía transnacional imperante: de aludir a una forma de producción harinera en el Medievo hispano, por la que se pagaba al propietario del molino un canon en especie, el término ha pasado a designar en México a una serie de plantas de producción industrial que trabajan con material importado y ceden el control de la comercialización de los productos a la empresa matriz, extranjera —normalmente estadounidense, aunque no solo—, estando el destino de los mismos alejado también del centro productor. Su instalación a lo largo de la frontera norte se inicia en 1965, en respuesta al fin del programa de braceros de los Estados Unidos —contratación de temporeros agrícolas mexicanos que tuvo su origen durante la Segunda Guerra Mundial para suplir a la mano de obra masculina que había partido al frente—. En la década de los noventa, las maquiladoras constituían ya la tercera fuente de divisas oficiales del país (Rodríguez Lozano 2003: 19). El bajo coste de la mano de obra, su escasez de derechos laborales, los beneficios proporcionados por una legislación permisiva desde el punto de vista ambiental son factores que explican la rentabilidad de este tipo de industrialización subordinada, cuyo impacto negativo desde el punto de vista ambiental, de la planificación urbana, de la creación de un tejido social estructurado, etc., es también de sobra conocido.

3. Las actividades relacionadas con el lavado de dinero ascenderían anualmente en México a 24.000 millones de dólares, según el

Washington Post (González Rodríguez 2009). Por otra parte, en 2008, 5600 asesinatos directamente relacionados con el crimen organizado tuvieron lugar en el país, 1600 de ellos en Ciudad Juárez (El Mundo Digital, 13 marzo 2009).

4. En esta línea se desenvuelven pensadores como Homi Bhabha o Renato Rosaldo. Por su parte, Walter Mignolo (2003) ha empleado el marbete de "pensamiento fronterizo" para señalar un paradigma de reflexión sociocultural capaz de trascender la perspectiva epistémica colonialista de la modernidad, pensando a partir y desde la diferencia colonial, esto es, dando voz a los propios desheredados de la modernidad.

5. Cabe decir que no todos los especialistas concuerdan con esta perspectiva y que la más extendida es la que defiende la formación del corrido a partir de una tradición bala-dística americana que se habría ido constituyendo sobre la base del romance español desde los tiempos de la Colonia (véanse al respecto Simmons 1963; Mendoza 1997 o Hernández 1992), así como El corrido zacatecano [1979] de Cuauhtémoc Esparza Sánchez, el cual proporciona indicios de la existencia de una antigua tradición corridística en Zacatecas con anterioridad a las fechas propuestas por Paredes para la frontera). No existe en todo caso discrepancia en torno al hecho de que el conflicto fronterizo tiene implicaciones fundamentales para el desarrollo de un subgénero del corpus corridístico, basado en el enfrentamiento entre dos figuras antagónicas, el mexicano que defiende su derecho y el representante de la ley estadounidense, ni en cuanto al funcionamiento del corrido como medio de adscripción simbólica a una identidad colectiva —local o nacional según los casos— y como forma de resistencia social y cultural, una circunstancia que ha permitido a los especialistas rastrear el surgimiento a nivel popular de una identidad méxico-americana diferenciada, antecedente de la chicana. Corridos como los de Kiansis (década de 1860), Rito García (c. 1885) o Gregorio Cortez (1901) dan cuenta de esta situación y en general todo el folklore de la franja fronteriza, incluidos actuales productos de la industria cultural, resultan muy ricos para un análisis de este tipo (véase

Paredes 1976).

6. En este sentido, han sido varios los intentos recientes por promover el encuentro y la comprensión mutua entre mexicanos norteños, chicanos y estadounidenses del sur, ejemplificados por la celebración desde 1981 de los Festivales de Literatura Fronteriza, la creación de la Editorial Bi-nacional por parte de la Universidad Estatal de San Diego en el Valle Imperial y la Universidad Autónoma de Baja California en Mexicali, la publicación de ensayos académicos en torno a la vida y la cultura de la zona coordinados conjuntamente por especialistas de uno y otro lado —La línea/The line (Polkinhorn/ Trujillo Muñoz/Reyes, 1988), Puro Border (Crosthwaite/Byrd/Byrd 2003) …— o la promoción periódica de encuentros para el análisis de la literatura elaborada por mujeres mexicanas y chicanas (López González/Malagamba/Urrutia 1990).

7. Gerardo Cornejo (Tarachi, Sonora, 1937), Jesús Gardea (Delicias, Chihuahua, 1939-2000), Ricardo Elizondo Elizondo (Monterrey, Nuevo León, 1950), Daniel Sada (Mexicali, Baja California, 1953), a los que algunos incorporan el nombre de Severino Salazar (Tepetongo, Zacatecas, 1947-México, D. F., 2005). El marbete de “narrativa del desierto”, creado por Christopher Domínguez Michael, es rechazado, sin embargo, por otros autores y críticos norteños (Parra 2004).

8. Se trata de nombres como los de Federico Campbell (Tijuana, 1941), José Manuel Di Bella (Tampico, 1952), Rosina Conde (Mexicali, 1954), Rosario Sanmiguel (Benavides, Chihuahua, 1954), Gabriel Trujillo Muñoz (Mexicali, 1958) Entre los más jóvenes se destacan escritores como David Toscana (Monterrey, 1961), Luis Humberto Crosthwaite (Tijuana, 1962), Eduardo Antonio Parra (León, Guanajuato, 1965), Dolores Zamorano (Tijuana, 1965), Regina Swain (Monterrey, 1967), Rafa Saavedra (Tijuana, 1967) o Fran Ilich (Tijuana, 1975). En su mayor parte, es a lo largo de la década de los noventa cuando unos y otros comienzan a publicar de

forma sostenida y sus textos a gozar de una —relativa— circulación tanto a nivel estatal y regional como nacional. Algo diferente es la situación de autores como Carlos Montemayor (Parral, Chihuahua, 1947), Ignacio Solares (Ciudad Juárez, Chihuahua, 1945) o el dramaturgo Víctor Hugo Rascón Banda (Uruáchic, Chihuahua, 1948-Ciudad de México, 2008), cuyo temprano afincamiento en el centro del país ha incidido en la mayor repercusión de su literatura, situación de la que participan desde fechas más recientes otros como Campbell o Sada.

9. “Si partimos de la frontera en tanto que frontera cultural, cabe reconocer la presencia de una escritura que trabaja en los límites geográficos de una zona cultural. La frontera es aquí la condición de la enunciación narrativa, el lugar desde donde se articula el discurso literario. Estos relatos estructuran un mundo de choque y de conflicto entre culturas diferentes. Pienso sobre todo en los cuentos de Rosario Sanmiguel y Luis Humberto Crosthwaite, en algunos cuentos de Eduardo Antonio Parra y otros tantos de Marco Antonio Rodríguez Leija y Rafa Saavedra” (2005a: 15).

LOS SIGNOS DEL MAL Y LA CULTURA POPULAR EN LOS VIVOS Y LOS MUERTOS DE EDMUNDO PAZ SOLDÁN

Karim Benmiloud

Université Paul Valéry-Montpellier

> "Pobre [lector]. Pero no es pobre, es un idiota por no leer las señales a tiempo"
>
> (PAZ SOLDÁN 2009: 125)

Como lo sugiere el mismo título, la novela de Edmundo Paz Soldán titulada Los vivos y los muertos, nos propone un trayecto y un recorrido, de la vida a la muerte, y de Los vivos (a) los muertos, ensanchando cada vez más el radio de acción de la muerte en la desgraciada existencia de los habitantes de la ciudad de Madison, Estados Unidos. Y la muerte se impone no solo para interrumpir, cortar y abreviar tajantemente la vida de algunos de sus jóvenes (y menos jóvenes) habitantes, sino también para impactar en forma definitiva la vida de los sobrevivientes, sumiéndolos en el más patético desconsuelo, en el más profundo dolor, del que nunca lograrán salir del todo, por la misma violencia y crueldad de los asaltos sufridos.

Uno de los aspectos más interesantes que cobra la omnipresencia progresiva de la muerte en la economía de la novela es, a nuestro juicio, la frecuencia y la intensidad con las que se manifiestan los signos del Mal por venir, mediante una serie de acotaciones a primera vista inocentes e intrascendentes, que acaban sin embargo por revelarle al lector un oscuro camino de la fatalidad hacia el imperio del Mal y de la Muerte.

Uno de los aciertos más loables de la novela es, a nuestro parecer, la forma original que cobran estos signos del Mal, recuperando y renovando el novelista a la vez una tradición muy marcada de la narrativa o del relato estadounidense (novela negra, hard boiled, no-ficción, etc.) y, sobre todo, una serie de elementos de la cultura popular que habían sido desechados hasta hace poco por la novela, aunque formen parte del acervo cultural más reciente de nuestra cultura contemporánea occidental, profundamente influida por la subcultura popular, el cine, el rock y la música pop, la publicidad, los videojuegos, Internet, etc.

Por ser la novela enfocada desde los puntos de vista de once narradores distintos, que se expresan en primera persona (mediante el fluir de conciencia), la mayor parte de estos referentes populares son los de los principales protagonistas de la novela, o sea, los siete adolescentes: Tim, Amanda, Jem, Hannah, Yandirah, Colin el Enterrador y Rhonda (y en menor grado el niño Junior). Dado, pues, que los personajes de la novela vienen conformados —íntima y sicológicamente— por la cultura promovida, difundida e impuesta en gran escala desde mediados de los 50 por los mass media estadounidenses, o sea, el cine, la música, los cómics, la publicidad, el deporte, y desde los 80 y 90, los videojuegos e Internet (Montoya 2007) —o sea, toda una industria de la comunicación y del entertainment—, no es de extrañar que sus ocupaciones, sus representaciones y su imaginario dejen poco espacio a la cultura clásica tradicional, la que ha ido conformando desde hace siglos el trasfondo obligatorio de la novela decimonónica. Como dice acertadamente Giovanna Rivero en un brillante artículo, “Es la amalgama de manufactura narrativa (referencias musicales, ropa, indicios generacionales, uso de la tecnología) con algunas leyendas urbanas tan propias del folk de las vastas ciudades universitarias norteamericanas [ ], lo que hace de esta novela un ejemplar Kitsch” (Rivero 2010: 170). Es lo que observa la misma Amanda —no en vano la que tiene la relación más elaborada y más estrecha con la escritura— en la segunda parte de la novela:

El mundillo joven de Madison no ha tenido oportunidades para construir su mitología. Ha vivido precariamente el momento,

soñando con un James Dean capaz de rescatarlo, perdiéndose en videojuegos para oligofrénicos, reality shows imbéciles y MTV (130).

Como puede verse, en el mejor de los casos, la única auténtica cultura de la que pueden valerse los adolescentes protagonistas de la novela es una tímida e incipiente cultura cinematográfica, pero teñida una vez más con el aura tenebrosa de la muerte prematura y mediática (nos referimos al accidente de James Dean). Así veremos cómo, poco a poco, nuevos códigos y nuevos referentes van sustituyendo ineluctablemente las mitologías y los códigos literarios anteriores. A partir de esta observación, iremos cotejando los elementos e indicios sucesivos que van anunciando al lector, mediante un nuevo lenguaje y nuevas representaciones, el Mal y la Muerte con la que la literatura siempre ha estado compitiendo y lidiando desde los orígenes.

ÉRASE UNA VEZ LOS CUENTOS DE HADAS

En un principio, sin lugar a dudas, la psique humana de los jóvenes protagonistas sigue conformada por los relatos infantiles, es decir, los jugosos cuentos de hadas en los que se abrevaron de niños, como las generaciones anteriores (occidentales o no) lo hicieron antes de ellos. Por lo cual, y también por la misma juventud de los principales protagonistas de la novela, el cuento infantil sigue teniendo la misma función de advertencia e iniciación para los niños y jóvenes adolescentes de la novela, que tendrán que enfrentarse con el Mal y la Muerte de forma inesperada y violenta.

No es de extrañar por lo tanto que el primer capítulo empiece y acabe con un semáforo rojo, señal de advertencia en el código de la circulación, y señal simbólica de la prohibición de la transgresión, que el personaje de Tim, primer narrador, cometerá para su desgracia, con la llegada de un fatal accidente de tráfico. No es de extrañar, sobre todo, que esta señal de advertencia se desdoble al

final del capítulo con una alusión al famoso cuento de hadas Caperucita roja, que, en los segundos anteriores al accidente, le avisan al lector de la inminencia del peligro y de la sombra de una amenaza fatal:

Amanda: […]. Cuando me dijo qué ojos más verdes que tienes, y yo le dije para verte mejor. Cuando me dijo qué nariz más recta que tienes, y yo para olerte mejor. Cuando me dijo qué labios más grandes que tienes, y yo para comerte mejor, y me dijo qué esperas, esta Caperucita Roja está lista para que se la coman y dejamos de ver la película (17)[1].

Como puede verse, el recuerdo del cuento sirve aquí para pasar del juego inocente de los niños a la relación carnal de los jóvenes amantes (la escena se desarrolla en un hotel de la Ruta 15, la misma del accidente que tendrá lugar segundos después de la irrupción de dicho recuerdo en la mente de Tim que está manejando su auto). De hecho, la novela introducirá después una figura paradigmática del Mal con el personaje del violador-asesino Neil Webb, verdadero lobo sanguinario de la novela, cuyo apetito voraz se colmará con las dos inocentes chicas Hannah y Yandirah, a las que irá a agredir y asaltar en la propia casa de Hannah. El policía Hernández hablando del criminal, confesará así: “Un asco, el tipo desde hace rato que le tenía hambre a la chiquilla” (126). Para Amanda, la futura escritora, también es un recuerdo infantil el que introduce a su vez el tema del Mal:

Cuando era niña la casa de Mary Pat me daba miedo, tan grande, las ventanas detrás de las cuales no se veían señales de vida. En mis cuentos era la casa mala del barrio, una casa encallada en la arena que intimidaba a las otras a su lado y las de la hilera del frente, entre ellas la mía. Yo me contaba historias acerca de las casas antes de dormirme, relatos con moraleja incluida que hablaban de varias casas buenas enviadas al barrio de la casa de Mary Pat para aprender del Mal, para poder distinguirlo con claridad del Bien. A

veces, después de unas semanas en su compañía, las casas descubrían cómo comportarse con corrección. Otras, la de Mary Pat se engullía a las demás. Era el horror (21)[2].

Así es como, en el imaginario infantil de la pequeña Amanda, "la casa de Mary Pat" llega a simbolizar el Mal, un mal que se expresa sintomáticamente al final bajo el signo de la voracidad ("se engullía a las demás"). La importancia fundamental de los cuentos en la estructuración de la personalidad de los niños y jóvenes adolescentes se observa también en el fluir de conciencia del niño Junior Webb, cuyo imaginario viene poblado por una inquietante figura de Abuelo criminal (que es en realidad la recreación infantil, narrativizada, del Abuelo real, padre de su propio padre Neil Webb):

Había una vez un Abuelo que vivía en una mansión abandonada y tenía una bola de cristal donde podía ver el mundo y sus alrededores. El Abuelo veía quién se portaba bien, por ejemplo Chris, que le había regalado su oso de peluche preferido a su hermano menor, y el Abuelo se acercaba a la casa de Chris, y tapiaba las puertas y cerraba las ventanas y ponía hollín en la chimenea y cerraba los desagües, en fin, todo agujero que conectase a la casa con el mundo exterior. Y luego el Abuelo esperaba. Y llegaba la oscuridad. Y a la mañana siguiente, de Chris y su hermano y sus papás sólo quedaban huesos (80).

EL DEPORTE Y SUS REPRESENTACIONES

Otro elemento de la cultura popular estadounidense sutilmente subvertido en la novela es, por supuesto, el deporte, que se transforma poco a poco en signo inquietante. En efecto, el oso, en el primer capítulo es, ante todo, la inocente mascota de los Madison Bears, un famoso club de fútbol americano: «yo me secaba con una

toalla roja con el logo de los Madison Bears» (13), además de vincularse estrechamente, por cierto, con los cuentos y los chistes infantiles[3] y los osos de peluche[4]. Después del doble asesinato de Hannah y Yandirah, Amanda analiza con cierto retraso el primer signo de mal agüero que constituía en realidad la mascota futbolística: "Al salir, ya cambiadas con nuestros buzos con el oso tonto de Madison High en el pecho —un oso grizzli amistoso, sé que esos osos son asesinos, he visto el documental— papá nos pidió que nos tranquilizáramos" (105). Y en la segunda parte de la novela, protagonizada por otro criminal (Colin el Enterrador), esta amenaza se concretará también justo antes del momento clave del asesinato de Christine:

Golpeé la puerta con insistencia hasta que, adolorido, logré abrirla. Me encontré, de pronto, en una habitación llena de luz, [ ] una cama destendida y Amanda, que se había quedado paralizada mirándome, terror en el rostro. Una polera roja con el oso de la escuela en el pecho le llegaba hasta los muslos (183)[5].

Ahora bien, en clave latinoamericana (y especialmente mexicana), lo mismo sucede con el símbolo de otro deporte y otra diversión —por cierto también altamente popular en los EE.UU.—, la máscara de lucha libre, que es primero un accesorio divertido para Junior (el hijo de Neil Webb), o sea, un disfraz llamativo pero inocente: "[…] y sacamos las máscaras de un cajón. Tommy quería la azul, una de las que papá se trajo de México, de un tal Blue Demon, y yo me puse la negra […]" (31). Pero este doble signo de la cultura popular mexicana y estadounidense, muchas veces altamente paródico y burlón (para muchos la lucha libre es un deporte poco serio, aunque, eso sí, atlético), se revierte instantáneamente y se torna pronto signo de Maldad y accesorio potencial para las actividades criminales del padre violador, el inquietante señor Neil Webb: "[…] y yo me puse la negra, la que creo que se compró una vez que desapareció de Rota durante diez días y mamá estaba histérica" (31).

Simbólicamente, la máscara del bien llamado Blue Demon llega

pues a cristalizar, más que un simple juego de niños, la entrada al mundo de la violencia sexista y misógina y el descubrimiento de la auténtica Maldad: "[…] y encontré a papá enmascarado y gritando palabrotas, fuck you, fuck you, mamá tenía las manos atadas y lloraba, había marcas de golpe en la cara" (31). En el sentido freudiano de la palabra, la escena primitiva estalla aquí en toda su violencia y abre paso al desencadenamiento de la violencia criminal del padre, que descubriremos a continuación. Pero hay más: la lucha libre, y la maniquea lucha que escenifica las más de las veces este deporte, también convoca una serie de referencias complementarias a la cultura popular cinematográfica, mediante el recuerdo de la mítica figura de (El) Santo (1917-1984), luchador profesional mexicano y protagonista de varias películas mexicanas clase Z durante más de veinte años, entre 1958 y 1982, desde Santo contra Cerebro del Mal (1958) hasta Santo vs el asesino de la televisión (1981), pasando precisamente por los famosos Santo contra Blue Demon en la Atlántida (1969), Santo y Blue Demon contra los monstruos (1969) o Santo y Blue Demon contra Drácula y el hombre lobo (1972).

"AND WE'LL HAVE HALLOWEEN ON CHRISTMAS"

Si, para el niño y el lector occidental del hemisferio norte, la omnipresencia de la nieve en la novela (desde el epígrafe de Orhan Pamuk hasta las líneas finales atribuidas a Amanda) no deja de hacernos pensar a la vez en la muerte periódica de la naturaleza y en las fiestas navideñas, la fiesta que mejor caracteriza la novela es, sin lugar a dudas, Halloween, que los niños festejan durante la noche del 31 de octubre al 1° de noviembre, o sea, la noche previa a la fiesta cristiana de Todos los Santos (que precede a su vez al Día de Muertos). De hecho, el nombre Halloween es una alteración de All Hallows Eve(ning) (o sea la noche de Todos los Santos), y revela por lo tanto cómo esta fiesta pagana se articula secretamente con la fiesta cristiana de Todos los Santos. Aunque demasiado tarde, lo que reza —nunca mejor dicho— una de las canciones oídas en el entierro de Hannah y Yandirah, nos proporciona por supuesto una clave de lectura para la novela entera: "And we'll have Halloween

on Christmas" (133).

En efecto, ya en los primeros capítulos de la novela, dos narradores convocan esta fiesta folklórica y pagana, muy característica de la cultura anglosajona popular. El primero es Jem, profundamente traumatizado por la muerte accidental de su hermano gemelo:

El campo es extenso, la maleza está crecida, y hay calabazas por todas partes: grandes, redondas, ovaladas, pequeñas como una pelota de tenis, achatadas como si alguien las hubiera golpeado con un bate. […] Luego vamos al laberinto con paredes de maíz y Tim se pierde, y nos preocupamos hasta que, de pronto, su voz chillona nos llama: está jugando con nosotros. Subimos a un camión con otros niños y sus padres, damos una vuelta por la granja, observamos los espantapájaros con cabeza de calabaza, algunos disfrazados de fantasmas y vampiros, otros de granjeros. […] Entramos a una casa embrujada aferrados al brazo de papá; nos asustan una calavera de huesos crujientes, una bruja de nariz verde. Tim, a punto de llorar, busca la salida. […] La granja se llama The Singing Goat. Tenemos seis años. Ésos son mis primeros recuerdos de Tim. Han vuelto a mí una noche, en la oscuridad del gimnasio, sitio privilegiado de las apariciones de mi hermano (35).

Todo aquí apunta a la muerte, muerte ya efectiva o, por lo contrario, muerte por venir: muerte accidental de Tim, que convoca de hecho al recuerdo de Halloween (esta Noche de Muertos pagana y paródica); apariciones nocturnas y fantasmales del difunto en el gimnasio (que traen a la memoria los primeros recuerdos infantiles de Jem y las fiestas de Halloween); pero también visiones subliminales de un laberinto de maíz, en el que se esconde un posible monstruo depredador; una granja que anuncia la granja fatal del padre de Webb (donde este se refugiará para violar y matar a las muchachas); un padre juguetón y protector (que se opone al padre violento, violador y asesino que es el señor Webb); y por fin los fantasmas y los vampiros, que recuerdan Vampirefreak (28), el seudónimo del que se vale Webb para coquetear con Hannah en su página de MySpace, primera tentativa del cazador para acercarse a

su presa. De forma que poco a poco, nos daremos cuenta de que Pensilvania (53) puede rimar secretamente con Transilvania.

La segunda narradora que convoca la referencia a Halloween es Hannah (cuyo nombre comienza, por cierto, igual), es decir, la que será pronto la víctima de las pulsiones criminales del señor Webb:

Una vez, en Halloween, mis papás me llevaron a ese barrio junto a mi amiga Rhonda; decían que allí se encontraban las mejores casas de la ciudad y los vecinos se tomaban muy en serio el trick o treat. Estacionamos cerca de una de las entradas principales y, bajo la luz anaranjada de unos faroles de sodio, caminamos por el medio de la calle, como hacían todos —calaveras festivas agarradas de la mano, alguien disfrazado del Joven Manos de Tijera y otro de Freddy Krueger, niños gritones con sobredosis de azúcar—. Mi bolsa estaba llena de dulces cuando la puerta de una casa con siluetas de brujas en las ventanas se abrió y apareció don Charlie; […]. (41-42).

Después de la evocación de los recuerdos de Jem, esta segunda evocación de Halloween tiene varias funciones: amén de reintroducir esta fiesta folklórica que les encanta a los niños (un chico en el caso de Jem, una chica en el caso de Hannah), el episodio trae aquí otra figura paternal bonachona (don Charlie), que viene a completar el retrato inicial del entrenador Donald Walters, padre de la futura víctima del Enterrador, Christine (cap. 2); y sobre todo, el episodio viene a completar la serie de casas embrujadas (aunque sea paródicamente), como lo era en el relato de Amanda la casa de Mary Pat, sin revelar lo más importante: que la casa del Mal puede ser a veces la casa de uno, en la que penetra inesperadamente un agresor (tan conocido como lo puede ser un simple vecino) y las auténticas fuerzas del Mal.

DE HALLOWEEN A HOLLYWOOD

Esta nueva evocación de Halloween lleva consigo dos referencias cinematográficas: el Joven Manos de Tijera, héroe de la película Edward Scissor-hands de Tim Burton, protagonizada por Johnny Depp (1990) y Freddy Krueger, héroe de una serie de películas exitosas creadas por Wes Craven (siendo la primera A nightmare on Elm Street, de 1984). En esta doble referencia, se observa una oposición entre un joven neorromántico protagonizado por Johnny Depp (el Joven Manos de Tijera, que no encarna el Mal sino una diferencia monstruosa que genera aislamiento y melancolía) y Freddy Krueger, héroe cruel y excesivo y verdadera encarnación del Mal. Pero, esta incipiente antítesis axiológica Bien/Mal revelará pronto que el Mal es, en realidad, omnipresente y Yandirah, la segunda víctima del señor Webb, acabará horriblemente despedazada y descuartizada, como si la despedazara el mismo Joven Manos de Tijera.

Por ello, estrechamente relacionados con el imperio del cine adolescente, la novela convoca otros ritos sociales, propios de los jóvenes de las dos últimas décadas, como las pijama partys. Dice (o piensa) Hannah:

[…] podrían venir todas a dormir ese jueves. Un pijama party como habíamos tenido un par de veces. Esas reuniones nos unían; […]. Luego veíamos un par de películas de horror tipo Saw y nos dormíamos entre risas (57).

En este contexto, para los personajes de la novela, incluso los más educados o leídos, como el periodista Daniel, una de las maneras más fáciles de abordar el Mal, y de entenderlo quizás, es remitir a sus representaciones más baratas popularizadas por el cine estadounidense: “Pensé en las palabras de Hernández, me imaginé una película clase B, una mezcla de horror y ciencia ficción. Monstruos que perseguían a la gente y al tocarla la convertían en fantasmas” (126). Mediante el mismo procedimiento, el simple hecho de tomarse pastillas contra la depresión y la melancolía, en palabras de Hannah, suena pronto a película clase Z:

Recordaba cómo había sufrido con la muerte de Tim, cómo me había tirado a la cama la depresión (los llamaba Días de Zoloft, en honor a las pastillas que me había recetado el médico), y no quería que me volviera a ocurrir (58).

Todo funciona, pues, como si la representación del Mal fuera ahora inseparable de las múltiples representaciones popularizadas por la subcultura estadounidense —y ahora ampliamente mundializada— sin poder remitir explícitamente a los grandes mitos, solo presentes en forma muy escueta en la novela (como lo recuerda de hecho en algunas entrevistas el mismo Edmundo Paz Soldán a propósito del mito de los gemelos, sutilmente convocado por el subtexto de la novela). Afirma con toda razón Giovanna Rivero: "Edmundo Paz Soldán se atreve a develar la profunda vocación Kitsch-romántica de la sociedad norteamericana, su afán por plastificarlo todo, ese deseo de cubrir con superficies tras superficies, piel tras piel, virtualidad tras virtualidad, clima contra clima, artificio sobre artificio, el meollo del asunto, sea éste emocional, político o económico" (Rivero 2010: 171).

Los vivos y los muertos es pues una novela en que Virginia Woof (y no Virginia Woolf) solo puede ser "una tienda de juguetes y comida para perros" (16), y L'ultima Cena de Leonardo da Vinci, no una obra maestra del Renacimiento italiano, sino el pretexto para un best seller de Dan Brown —que sustituye hegemónicamente a la verdadera literatura en las librerías y los supermercados del mundo mundializado—. Un Dan Brown que convierte sus elucubraciones en verdades absolutas para el gran público:

Estaba […] la reproducción de la Última Cena, había leído El código Da Vinci y me fijé y descubrí a María Magdalena entre los apóstoles (141).

Asimismo, la única referencia literaria que aparece al final, para tratar de aprehender mejor la realidad confusa de las muertes múltiples de Madison, no es Edgar Allan Poe, ni Norman Mailer, ni Truman Capote, ni Dostoievski, sino Stephen King: "A alguien se le ocurrió […] concluir que una maldición había caído sobre Madison High y sobre el pueblo. 'Estamos viviendo en una novela de Stephen King'. No, las muertes en las novelas de King, incluso las más macabras, siempre forman parte de una trama con sentido" (132). Novelas de Stephen King que, más allá de su formidable éxito de librerías, fueron llevadas a la pantalla en muchas ocasiones, dando a luz a películas que conforman una importante vertiente del trasfondo cultural de la novela de Paz Soldán: Carrie (1976), The Shining (1980), Christine (1983), Children of the Corn (1984), etc.[6]. Pero, como apunta Giovanna Rivero: "[…] un aspecto diferencial importantísimo entre Los vivos y los muertos y otras historias con similar tematización […], es que esas novelas no enfatizan los estereotipos como una forma de denunciarlos, es decir, de denunciar la maquinaria que los sostiene, porque están demasiado cercana no los ven, no pueden verlos" (Rivero 2010: 171-172).

La cuestión sería entonces ¿por qué, a pesar de la falta de referentes culturales tradicionales (obras maestras de la literatura, pintura, música, gran cine), carencia característica, por cierto, de la cultura estadounidense contemporánea en la que se mueven los protagonistas de la novela, el relato construye sin embargo efectos de sentido, simetrías, variaciones, trasmutaciones, que logran una densidad y una complejidad? La respuesta nos la proporciona tal vez la novela, al evocar la permanencia de los mecanismos de la psique humana y, sobre todo, la permanencia de los esquemas estéticos que conforman y dan a luz al verdadero arte:

La única clase que me entretuvo esa mañana fue la de Inglés. Miss Bedford-López […] habló de las comedias de Shakespeare y nos convenció de que sus estructuras seguían vigentes en películas como Virgen a los cuarenta años (60-61).

En una novela anterior de Edmundo Paz Soldán, Río Fugitivo

(1998), se leía ya el mismo argumento en boca de otro profesor, apodado mister Macbeth, a propósito de los guionistas de las telenovelas que plagian a los clásicos: “los laberínticos conflictos familiares de las [telenovelas] mexicanas —hijos que se enamoran de sus madres, hermanas que sin saberlo se acuestan con sus hermanos—” no eran, según él, sino “pedestres versiones de Edipo Rey” (Paz Soldán 2008: 52)[7]. Reescrituras o libres adaptaciones de los clásicos que son propios tanto de los teenage movies o de las películas hollywoodenses, claro está, como de la literatura hispanoamericana más canónica. Es lo que ejemplifica la famosa novela Cien años de soledad de Gabriel García Márquez (autor citado explícitamente un par de veces en Río fugitivo), que es como sabemos a la vez una reescritura tropical de Edipo Rey de Sófocles[8]… y un prequel un poco gore de Virgen a los cuarenta años: “Ya existía un precedente tremendo. Una tía de Úrsula, casada con un tío de José Arcadio Buendía tuvo un hijo […] que murió desangrado después de haber vivido cuarenta y dos años en el más puro estado de virginidad porque nació y creció con una cola cartilaginosa en forma de tirabuzón y con una escobilla de pelos en la punta. Una cola de cerdo que no se dejó ver nunca de ninguna mujer […]” (García Márquez 2007: 107-108). En todo caso, si las estructuras de las comedias de Shakespeare siguen vigentes en películas como Virgen a los cuarenta años, en Los vivos y los muertos, el subtexto sería más bien nada menos que Hamlet y su melancólico Príncipe de Elseneur, aunque el personaje de Colin el Enterrador también pueda remitir directamente a los dos sepultureros del acto V de la obra maestra de Shakespeare.

Al respecto, y llegado a este punto del análisis, creemos que una de las principales dificultades de la novela es que el lector llegue a tomar en serio todos los signos que proporciona la narración, por excesivos y evidentes que parezcan a primera vista. Tal es el caso, obviamente, del personaje de Colin el Enterrador, que puede parecer demasiado estereotipado para que creamos, al principio, que puede llegar a cometer crímenes. Y sin embargo, lo hace, tal vez porque lo más probable y lo más evidente se confunde a veces con la realidad, y los criminales no tienen por qué ser psicópatas maquiavélicos que viven una doble vida y burlan con facilidad las investigaciones de la policía:

Siempre solitario y melancólico por los pasillos de la escuela, con su sobretodo negro tan sucio y raído de tanto que lo usaba, una vez alguien le había dicho que parecía el Enterrador de Madison. Él se rió y dijo me gusta el apodo, de ahora en adelante seré el Enterrador. Le gustaba la poesía de Alice Dickinson, series como A dos metros bajo tierra, y sobre todo emo, esa música pop torturada, Dashboard Confessionnal, Jimmy Eat World, Thursday, Sunny Day Real State, Lots of Caulfield (72).

De forma que es cuando (y donde) menos se espera, cuando (y donde) la novela adquiere profundidad y complejidad, en los sutiles juegos de desdoblamientos y juegos de espejos con los estereotipos (el deportista seductor, la cheerleader sexy, el chico gótico, el periodista deprimido, etc.), como lo sugiere, de hecho, la misma novela: "A las chicas les gusta esa onda postgótica, de gótico que sabe que lo es y juega con él" (72). Lo mismo podría decirse, por supuesto, de la novela, que juega sutilmente con una multiplicidad de códigos: sean literarios, narrativos, genéricos, cinematográficos, pictóricos u obviamente musicales.

Allí es donde las alusiones mainstream, los guiños de ojo, el plagio, las citas, y las citas de citas, llegan a conformar un complicadísimo entramado narrativo propio de la novelística posmoderna en la que se inserta, con gran eficacia, la obra de Edmundo Paz Soldán. Pero, una y otra vez, el medio y el fin siguen siendo la escritura, e inigualable es la capacidad de figuración y expresión del lenguaje literario. Es más: la complejidad del dispositivo narrativo elegido por el autor nos muestra que, bajo la superficie de la cultura mainstream, la técnica narrativa adoptada es de las más exigentes.

Por lo tanto, tendemos a discrepar de lo que pretende el Enterrador en la novela, que tiene con la profesora de inglés un apasionado debate sobre el alcance y la proyección de la cultura popular: "La profe de inglés dice que una cosa es poesía, otra las letras de una canción. El Enterrador le discutió: Bob Dylan ha sido postulado al Premio Nobel, no hay poeta más grande que él, todas las letras de sus canciones son poemas" (52-53). Debemos confesar que, como la

profesora de inglés, y por conservadora que parezca la propuesta, abogamos modestamente por que les sigan otorgando el Premio Nobel de Literatura a escritores; como a Gabriel García Márquez en 1982, o más recientemente a Mario Vargas Llosa en 2010 o, dentro de una o dos décadas, por supuesto, a un escritor boliviano.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

BENMILOUD, Karim (2009): "Insecto et incesto dans Cien años de soledad de Gabriel García Márquez: métamorphoses d'une anagramme". Françoise Aubès (coord.). "Cien años de soledad": fondations, héritages, crises. Paris: Ellipses: 31-47

— (2010): "Del plagio y otro crímenes: Río fugitivo de Edmundo Paz Soldán". Érich Fisbach (coord.). Tradition et modernité dans l'œuvre d'Edmundo Paz Soldán. Angers: Presses de l'Université d'Angers, 81-94.

FISBACH, Érich (coord.) (2010): Tradition et modernité dans l'œuvre d'Edmundo Paz Soldán. Angers: Presses de l'Université d'Angers.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (2007 [1967]): Cien años de soledad. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas).

MONTOYA JUÁREZ, Jesús (2007): "Ni apocalípticos ni integrados: medios audiovisuales en tres narradores del sur de América". Revista Iberoamericana, vol. LXXIII, núm. 221, oct.-dic., 887-902.

PAZ SOLDÁN, Edmundo (2008 [1998]): Río Fugitivo. (Prólogo de Juan Gabriel Vásquez.) Barcelona: Libros del Asteroide (2a ed., revisada).

— (2009): Los vivos y los muertos. Madrid: Alfaguara.

RIVERO, GIOVANNA (2010): “El crimen Kitsch”. Érich Fisbach (coord.). Tradition et modernité dans l’œuvre d’Edmundo Paz Soldán. Angers: Presses de l’Université d’Angers, 169-174.

1. Las cursivas son nuestras

2. Las cursivas son nuestras.

3. Véanse pp. 83-84.

4. Sobre los osos de peluche en la novela, véanse primero, sobre el oso de Hannah, pp. 27, 87 (dos veces), 107-108 (dos veces) y 126; y también 80, 130, 184 (donde aparecen otros osos de peluche). De hecho, en forma eminentemente sutil (y conformado por el imaginario infantil o adolescente), el eco entre la mascota futbolística y el retrato de una tal Lucy, primera novia compartida por los gemelos, unas líneas después, sugiere una visión del deseo sexual que ya contiene cierta dosis de peligrosidad (cazador/presa): “yo me secaba con una toalla roja con el logo de los Madison Bears. [ ] Lucy era morena y tenía los ojos color miel” (13).

5. Las cursivas son nuestras.

6. En realidad, también se menciona a Lovecraft en el primer fragmento dedicado a Daniel, el periodista: “Quise leer los cuentos de Lovecraft, pero no pasé de las primeras diez páginas de El horror de Dunwich” (p. 111).

7. Sobre la adaptación y el plagio en Río fugitivo, véase nuestro artículo (Benmiloud 2010).

8. Sobre este tema fundamental de Cien años de soledad, véase por ejemplo nuestro artículo (Benmiloud 2007).

ANDRÉS NEUMAN EN LAS DISTANCIAS CORTAS

Álvaro Salvador

Universidad de Granada

1. INTRODUCCIÓN

El reciente Premio Alfaguara de novela concedido a Andrés Neuman por una de sus obras más recientes, El viajero del siglo, ha venido a confirmar la brillante trayectoria que este joven hispanoargentino iniciara hace ya una década al quedar finalista del XVII premio Anagrama con su novela Bariloche. A esta espléndida y prometedora primera incursión en el género narrativo, realizada por un joven de 22 años, siguieron otras como La vida en las ventanas (2002), un muy significativo y original relato generacional, que a nuestro juicio no recibió la atención crítica que merecía y Una vez argentina (2003), indagación lírica y autobiográfica que cerraba lo que podríamos considerar su primer ciclo novelesco. Todas ellas han contribuido a cimentar una voz narradora original, arriesgada, dotada de una precoz madurez y constante en la persecución de sus objetivos formales y temáticos. Vista desde hoy con una cierta perspectiva, la obra narrativa de Andrés Neuman parece haber perseguido desde siempre, con constancia y sin desaliento, una meta claramente definida, un objetivo perfectamente conocido e identificable desde la ambición y la profesionalidad de su autor.

Afortunadamente, Andrés Neuman no es solo un excelente novelista, es también un poeta notable, autor de cinco o seis libros de poemas, algunos de ellos merecedores de prestigiosos galardones y recogidos todos recientemente en un volumen titulado, de modo muy significativo, Década. Es autor, además, de aforismos inteligentes y profundos, de traducciones, de antologías, de ensayos, de varias colaboraciones literarias con el mundo de la música, así

como de constantes colaboraciones periodísticas, etc., etc. Y en este caso, es para nosotros sobre todo un excelente cuentista que ha publicado hasta el momento cuatro libros de relatos: Pertenecí (1997), El que espera (2000), El último minuto (2001) y Alumbramiento (2006), género con el que inauguró, además, su carrera literaria.

Con motivo del primero de estos libros, escribí entonces para Andrés, cuando Andrés no era todavía nadie, fuera de los que ya creíamos en sus indudables posibilidades y en su creciente talento, que al leer aquellos cuentos, aquellas "páginas llenas de imaginaciones y de maravillas" podíamos introducirnos en el mundo que las rodeaba, ampliar y profundizar nuestra percepción no solo de certezas sino también de inquietudes, aventurarnos, en definitiva, de la mano de Neuman, en la sombras de lo real. Así, también lograríamos saber algo más de él, del autor que nos ofrecía ya en ese momento un libro repleto de esa "trampa" y ese "cartón" con los que se elabora la mejor literatura.

Desde esa perspectiva, pero teniendo en cuenta que tras aquel primer Pertenecí, llegaron otros tres libros, uno de ellos incluso con una segunda edición, corregida y disminuida, teniendo en cuenta, además, que Andrés ya no es tan joven ni tan principiante, sino todo lo contrario, un narrador consagrado en el panorama de la literatura española actual, desde esa perspectiva, digo, es desde la que queremos analizar ahora su trayectoria como narrador en las "distancias cortas", su trayectoria como cuentista o cuentero (haciendo nuestra la acepción del maestro Fernando Quiñones), como escritor de relatos cortos, consagrado en los primeros balbuceos del tercer milenio, del siglo XXI.

2. LA TEORÍA

A día de hoy, conocemos con bastante precisión las ideas que animan a Andrés Neuman a la hora de escribir un cuento. Como los grandes y ambiciosos escritores, Neuman nos ha ido proporcionando junto a sus relatos una prolija y documentada

teoría del cuento corto, que incluso ha llegado a adornar con la fórmula de uno de sus modelos canónicos, el maestro Horacio Quiroga y su famoso decálogo, ampliado a dodecálogo en el epílogo de El último minuto de Neuman. De cualquier modo, ya en El que espera, Neuman añadía un "Epílogo-manifiesto" en el que insistía, sobre todo, en la importancia y actualidad del microcuento. Conviene señalar que, durante todos estos años, la redacción de sus propios cuentos ha sido una actividad paralela a la de difusor militante del relato corto en revistas, congresos, encuentros, charlas y antologías, destacando en esta labor la tetralogía antológica Pequeñas resistencias, que Andrés se encargó de coordinar. No es de extrañar, por tanto, que a diferencia de lo que serán sus documentos posteriores, este "Epílogo-manifiesto" abogue, sobre todo, a favor de la importancia del microrrelato en la literatura hispánica actual. Además, Neuman adelanta ya algunos de los principios teóricos que va a ir desarrollando en trabajos posteriores. Por ejemplo, la concepción del relato breve "como una elipsis de su propio desarrollo, como una reducción de sí mismo", argumento que desarrollará en extenso en el punto tercero del "Apéndice para curiosos" que incluyó en El último minuto:

El manejo de la elipsis no se limita a privilegiar el silencio por encima de lo dicho, a mantener sumergidas las consabidas siete octavas partes de la historia. Cada ocultamiento, cada decisión elíptica debería además fortalecer la superficie visible del texto. Los silencios oportunos delimitan, resaltan por contraste lo que sí se ha declarado. Pero, si lo oscurecen, o lo vuelven confuso, la narración corre el riesgo de desdibujarse … Lo mismo sucede a la inversa: si se cuenta demasiado, si el narrador deja asomar más información de la necesaria, la base sumergida del texto se debilita y el relato puede volcar (Neuman 2007: 138).

O bien, la diferencia que establece de la mano de Lagmanovich y Arreola entre la estructura de un cuento clásico y la estructura de un microrrelato, estructura que en realidad identifica con el cuento actual o posmoderno: "el cuento clásico suele ser la desvelación de un enigma, mientras el microcuento consistiría sólo en la revelación

de la existencia de dicho enigma". En el "Apéndice …" esta diferencia está desarrollada de un modo mucho más prolijo y riguroso de la mano, esta vez, de Ricardo Piglia:

(Un cuento) narra una historia mientras oculta otra. Los paradigmas dependerían de cómo se estructuran ambos relatos y de sus puntos de cruce. La clave del cuento moderno residiría entonces en los modos en que se manifiesta la historia 2, mientras sucede o se cuenta la historia 1. Este enfoque, que resulta revelador sobre todo para comprender el funcionamiento de los cuentos con efecto sorpresivo, admitiría ser completado con una teoría de las fragmentaciones de la propia historia 1. Es decir, con el estudio de las estrategias mediante las que el argumento visible se silencia, demora o interrumpe. En ocasiones nuestro asombro no proviene del inesperado desvelamiento de la historia 2, sino de la omisión de datos esenciales para la propia historia 1.O de un aplazamiento de los mismos, o de su inconclusión (140).

Nos topamos aquí con uno de los argumentos más insistentes de este segundo epílogo teórico, que no aparecía en el primero, pero que va a contribuir decisivamente a la conformación teórica de la idea del cuento posmoderno para Andrés Neuman. Contradiciendo a Teresa Imízcoz, defiende la calidad literaria, la condición de recurso, de los finales abiertos, no conclusos, en las narraciones cortas: "¿No es posible y hasta frecuente que, gracias a la ausencia de resolución en un final, el lector reflexivo imagine un broche perfecto?" Conclusión con la que Neuman apela a una de las estrategias más significativas de la literatura moderna: la participación activa del lector. No obstante, como veremos más adelante, el recurso del final abierto o inconcluso a pesar de ofrecer muchas posibilidades para el relato breve, es un recurso muy difícil de emplear de una manera totalmente satisfactoria, ya que exige que todo lo omitido o suspendido de la historia 1 sea tan prometedor como lo que nos oculta la historia 2.

Junto a la elipsis y a los finales abiertos o inconclusos, Neuman insiste en la importancia que tienen igualmente para el cuento

algunos ingredientes habitualmente atribuidos a otros géneros (por ejemplo: el lírico): el tiempo narrativo o la velocidad de la narración. Para demostrar lo primero, argumenta la falacia de la distinción genérica absoluta: no existen los géneros puros y el cuento posmoderno es un ejemplo claro de la hibridez, del mestizaje, de la literatura actual. No existen géneros, sino procedimientos y cada texto para seguir adelante pasa de unos procedimientos a otros, elaborándose y conformando su naturaleza. Afirma Neuman que "la condición de la escritura contemporánea (la del siglo XX y el siglo XXI) es radicalmente procedimental.". A continuación, apoyándose en las características que Kurt Spang atribuye al discurso lírico, demuestra que "buena parte de los cuentos contemporáneos (incluyendo muchos de los suyos) estarían narrados con la esencia —subraya irónicamente— del lirismo". En definitiva, los relatos contemporáneos "no tienen género, sino que proponen un antigénero, o lo que es mejor, un multigénero".

En el mismo trabajo, nuestro autor define al novelista como un corredor de fondo y al cuentista, por el contrario, como un esprínter. El cuento es pues, en buena lógica, una cuestión de velocidad. En la "capacidad de explotar al máximo los matices y las contradicciones de un fragmento temporal muy limitado, distorsionando la correspondencia entre el tiempo de la narración y de la acción", basa nuestro autor su técnica del minuto, según la cual la secuencia narrada tiende a crear una demora dramática, similar a un pequeño movimiento trastornado por una cámara lenta" (Neuman 2007: 136). Es una técnica —aclara a continuación — que se parece mucho más al cine documental que a otras manifestaciones artísticas visuales, pero estáticas, como la fotografía o la pintura, con las que habitualmente ha sido relacionada la técnica de relato breve.

El movimiento nos lleva al tiempo, al tiempo del relato, el tiempo nos conduce a la tensión narrativa, aquella que nace del poder, de la fuerza de la inminencia, y esta nos transporta al final sorprendente, a la desvelación del misterio, o al final no resuelto, al final abierto.

¿En qué se parece, o en qué se diferencia, esta teoría poética de la que podríamos considerar clásica, o modernamente clásica, para

entendernos? Por poner un ejemplo, ¿en qué se diferenciarían las consideraciones críticas o los puntos del dodecálogo de Neuman de las consideraciones y los puntos del decálogo de Quiroga? Dos apreciaciones de Quiroga son las que Andrés Neuman comenta en la exposición de su propio discurso teórico: "No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra a dónde vas" y "Un cuento es una novela depurada de ripios". En cuanto a la primera (transformada en alusión indirecta a Horacio Quiroga en la segunda elaboración del epílogo de El último minuto), es utilizada por Neuman a la hora de defender la pertinencia, incluso la conveniencia, de los finales abiertos, o suspendidos como gusta llamarlos. Sobre todo, porque, si como afirmaba Ricardo Piglia, "los finales son formas de hallarle sentido a la experiencia", los finales abiertos seducen al lector, precisamente por lo contrario, "porque insinúan la posibilidad del sin sentido" de la historia que leemos y, por lo tanto, de nuestra experiencia, de nuestras certidumbres". De un modo indirecto, Neuman añade un argumento más para la defensa del relato breve, y especialmente del microrrelato, como género característico de la literatura del siglo XXI.

La segunda máxima de Quiroga, incluida en su octavo mandamiento, es retomada por Neuman, a través de la lectura que de Quiroga hizo Borges, para señalar la importancia de la elipsis y la síntesis. Al hablar de "ripios", ni Borges ni Quiroga se refieren a la obviedad de la precisión o la economía de estilo, sino a las llamadas "situaciones intermedias", que la estructura elemental del cuento suprime; se refieren, en definitiva, a que el cuento, por medio de los procedimientos de elipsis y síntesis hace que el lector no pueda distinguir entre lo ornamental y lo fundamental ya que estos procedimientos neutralizan los ripios y ocultan los nexos. En la primera edición del "Apéndice …", Neuman ligaba esta argumentación a la importancia del "ritmo" del cuento, a su música interior, a la velocidad que lo lleva hasta su final, "al pulso, la frecuencia y la velocidad de las últimas líneas".

En definitiva, completando la clasificación que hace Francisco Álamo en su trabajo sobre la teoría de la narrativa breve en Andrés Neuman, podríamos resumir en algunos puntos fundamentales la teoría que nuestro autor expone de un modo ordenado y didáctico en sus trabajos:

1. -Inexistencia de los géneros puros en la literatura actual y tendencia general a los géneros híbridos o multigéneros.

2. -Pertinencia de los distintos procedimientos literarios, más allá de los pretendidos géneros.

3. -Importancia de los procedimientos líricos en la elaboración del relato breve.

4. -Vigencia de un "multigénero" del que participan distintos procedimientos emparentados con el minimalismo y el fragmentarismo.

5. -Importancia del tempo narrativo, de la velocidad, en las distintas secuencias del relato.

6. -Defensa del "cómo" se escribe un final de cuento frente a "qué" se escribe en un final de cuento.

7. -Defensa de los finales abiertos, de los finales suspendidos.

8. -Un buen cuento debe guardar un buen "secreto". Debe ser más importante lo que el cuento calle que lo que el cuento nos revele.

El caso de Andrés Neuman es insólito en el panorama de la literatura actual en español. Insólito no sólo porque acompañe su producción narrativa con toda una investigación teórica y una propuesta estética, sino incluso porque ese trabajo es añadido de un modo estrecho a su misma producción literaria, al incluirlo como epílogo de las distintas ediciones de sus libros. Lo que quiero decir es que es difícil encontrar en el panorama narrativo actual de nuestra lengua un autor tan joven y tan capaz de fundamentar teóricamente su propia literatura. Quizá la razón haya que buscarla, como él mismo ha declarado en algún lugar, en su condición de poeta, escritor acostumbrado a "discutir acerca de sus palabras" (Romeo 2001).

3. LA PRÁCTICA

Al aproximarnos a la obra literaria de Andrés Neuman con intención analítica, lo primero que advertimos en ella es su repetida inclinación al "auto-desafío". Como señaló Ayala Dipp en una reseña a El que espera, "todos (sus cuentos) están concebidos como mecanismos de sorpresa, emoción y ciertos destellos de autodesafío" (Ayala-Dipp 2000: 5). No solo sus cuentos, diría yo, los ensayos que hemos comentado, sus libros de poemas, cada una de sus novelas, los aforismos, las traducciones, el aprendizaje de cualquier materia, los regates con el balón al borde del área, el abordaje de algún juego o de alguna relación personal, todo lo que Andrés Neuman inicia, yo diría que tiene el carácter de "autodesafío", de auto "prueba de fuerza".

El andamiaje teórico que hemos analizado en las páginas precedentes, es el resultado de la escritura de los cuentos de Andrés Neuman y no al revés. Por esa razón es por la que están colocados como epílogos —y no como prólogos— de sus libros, y por la misma razón es por la que nosotros, desde un punto de vista teórico, nos hemos referido antes a su teoría que a sus cuentos.

Es curioso advertir que en su primera recopilación de cuentos, Pertenecí, Andrés Neuman no incluyera ningún microrrelato como tal. Solamente hay una sección, titulada "Fallidos" (y que será retomada en su último libro, Alumbramiento, con el título de "Queneau asaltaba ancianas", título que explicita el carácter referencial del mismo) en el que podríamos hablar de distintas variaciones de un mismo microcuento, aunque los experimentos de Queneau obedecen a otra lógica, cuya explicación no es pertinente en este momento. Habrá que esperar al segundo libro de cuentos, El que espera, para encontrar algunas muestras de ese subgénero; en concreto, yo diría, que microcuentos en sentido estricto, hay solamente cuatro en este libro, los titulados: "El caso de Arístides", "Orillas", "Despecho" y "Adolescente", los demás son todos cuentos breves de dos páginas o más. Si aceptamos como microrrelatos los de dos páginas, tendríamos once más, quince en total de un libro que contiene cuarenta y cinco. Es significativo, porque en el "Epílogo-manifiesto" que Neuman incluye en este libro, insiste, como hemos visto, una y otra vez en la importancia del microrrelato en la literatura del siglo XXI y en las novedades estructurales que el microrrelato aporta al subgénero del cuento

corto, fundamentalmente “el desmantelamiento de la tradicional progresión tripartita (presentación-nudo-desenlace)”, en el sentido en que ese efecto de desmantelamiento logra difuminar, confundir, poner en duda, tanto la presentación como el nudo o el desenlace (Neuman 2000: 140).

El más microrrelato de los incluidos en este libro es el que se titula “Adolescente” y que podemos citar aquí, sin interrumpir demasiado el desarrollo de este trabajo:

Y vio desvanecerse su inocencia mientras esperaba alguna noticia del tiempo.

Hay, sin embargo, quienes achacan a este cuento un exceso de lirismo, emparentándolo con los aforismos o con ciertas formas poéticas de Ungaretti. De cualquier modo, aunque escasos, Neuman nos ha ofrecido algún otro ejemplo de microrrelato más decididamente narrativo, como por ejemplo el titulado “Novela de terror”, incluido en su último libro, Alumbramiento, que dice:

Me desperté recién afeitado.

En este microrrelato se ejecuta de una manera magistral el desmantelamiento antes citado, a través de la dislocación espacio tiempo que se produce al colocar una acción verbal insólita en un tiempo desacostumbrado, teniendo en cuenta además que de esa dislocación participan tanto el verbo como el predicado de la frase. Por otra parte, el título que se coloca al frente de la narración, alarga ese efecto de “sin sentido” que veíamos atribuir al final abierto y que aquí se reduplica por la condición de la brevedad, ya que el final es simultáneamente el principio de la misma historia. Además, el carácter metafórico del título introduce un componente irónico muy intenso que, al ser mezclado con la vulgaridad

doméstica de los actos que se cuentan, aproximan este microrrelato al mecanismo del humor, al funcionamiento del chiste.

En su tercer libro de relatos, El último minuto, en el que el epílogo teórico "Apéndice para curiosos" se centra más en el análisis y descripción de los relatos breves en general, más allá de la microficción, Neuman solamente incluye cinco textos que podamos considerar microrrelatos y estos son ya de dos páginas (en la segunda edición uno de ellos, el titulado "Pas de deux", desaparece). En cambio en el cuarto, Alumbramiento, Neuman vuelve a prestar una atención relativa a este subgénero, incluyendo 17 piezas bajo el epígrafe de "Miniaturas", que también había utilizado en su segundo libro, y en el que se alinean tres cuentos de una página, trece de dos y uno de tres, todos formando parte de un volumen que reúne 36 cuentos.

De otra parte, ese recurso tan apreciado por Neuman en sus distintos epílogos, tan defendido y aclarado en las distintas propuestas, el final abierto o suspendido, sin embargo no es tan frecuente como cabría esperar. Limitándonos al análisis de su libro central, El último minuto, que a nuestro juicio y al de buena parte de la crítica es su libro de cuentos más logrado, más redondo, vemos que el empleo que hace de este recurso es más bien escaso. Solo en cinco relatos, "El ahogado", "Pas de deux" (solo en parte), "Jingle Bells", "Rebobinando", y "Aire" (también, en parte, porque su carácter acusadamente lírico no nos permite apreciar bien si tiene un final abierto o no), podemos encontrar un final suspendido.

La mayoría de los relatos que Neuman incluye en sus cuatro libros, responden al esquema del relato moderno, aquel que se inaugura con Poe y los escritores modernistas y se prolonga hasta hoy con distintas variantes. Como advierte en el trabajo antes citado Francisco Álamo (Álamo 2001-2003: 9), Neuman utiliza en sus cuentos y microrrelatos los tres tipos de narradores que la moderna narratología de Gerard Genette caracterizó como heterodiegéticos, homodiegéticos y autodiégeticos (interviniendo o no interviniendo en la historia, o interviniendo y siendo a la vez el personaje principal de la historia). Efectivamente, quizá sea con esta última modalidad de narrador autodiegético con la que Neuman consigue una mayor intensidad y emotividad, como podemos ver en cuentos

como “La Convocatoria”, “Hospital” o “Madeja” de El que espera, “La hipnotizada”, “Primera luz” o “Continuidad en los infiernos” de El último minuto, o bien “Cómo maté a John Lennon”, “La prueba de inocencia” u “Hombría” de Alumbramiento.

De otra parte, varias de las prácticas discursivas características de la posmodernidad literaria están presentes en la obra de Andrés Neuman; por ejemplo, la metaficción implícita o explícita es muy frecuente en sus relatos, tanto para dedicar homenajes como para plantear problemas relativos a la creación literaria. Véase, por ejemplo, la tercera sección de su último libro de relatos, Alumbramiento, titulada muy significativamente “Lecturas”. Menos frecuente es en cambio la autoficción, entendida como una modalidad de metaficción, como por ejemplo en “Las víctimas” de EUM. De cualquier modo, si nos decidiésemos a hacer un balance de los diferentes procedimientos narrativos que Andrés Neuman emplea con más frecuencia en sus cuatro libros, yo diría que nuestro autor se inclina por un modelo narrativo “tipo”, o clásico, dentro de la tradición moderna del relato breve, esa que iría, como hemos dicho, desde Edgar Allan Poe a Augusto Monterroso o Ricardo Piglia, por poner algunos ejemplos representativos.

¿Supone este hecho una contradicción con sus propuestas teóricas y su militancia a favor de las nuevas formalizaciones del relato breve? Creemos que no. Creemos que, por una parte, la pulsión que le arrastra a la defensa de determinadas causas como el microrrelato, la pertinencia de la intensidad lírica en los relatos breves o la conveniencia de finales abiertos o suspendidos, tiene que ver con su necesidad constante de autodesafío. Neuman es muy consciente de la dificultad que implican sus propuestas más valiosas. La formalización precisa que necesita un auténtico microrrelato para no acabar siendo una simple sentencia, un imaginativo aforismo o un hermoso trozo de prosa poética, es bien difícil, y quien la pretende necesita, no solamente conocer bien los recursos, los procedimientos y las peculiaridades estructurales del subgénero, sino también haberse desprendido de los prejuicios teóricos que contribuyen a la proliferación de malentendidos y a la banalización de este tipo de textos. ¿Qué ilustrado aficionado o aficionada no ha participado ya en alguno de los numerosos concursos de microrrelato que se anuncian en la radio, las ferias del libro, los

clubes de lectura, los talleres de cuento, etc., etc.?

Parecidos problemas plantea la defensa del elemento lírico como ingrediente necesario y conveniente del relato breve, sobre todo, teniendo en cuenta los prejuicios ideológicos que se ciernen continuamente sobre el discurso poético y que hacen muy difícil cualquier discusión, cualquier debate sobre esta materia que pretenda ser riguroso y abierto. En este sentido, es muy significativa la lectura que Francisco Álamo hace del "Apéndice para curiosos" de EUM, cuando entiende al pie de la letra una frase de Neuman, llena de ironía: "De modo que …, mis cuentos estarían construidos con la esencia de lo lírico", y colige de ahí Álamo que al expresarse así, Neuman "emparenta lo lírico (su esencia) con el cuento (trasvase de la lírica a la narrativa y viceversa) o la narratividad …" (Alamo 2001-2003: 11). Y, en fin, los finales suspendidos o abiertos, tienen una ejecución muy difícil, como hemos visto, sobre todo si queremos que esa precisa ejecución satisfaga las expectativas de lector.

En los cuentos de Andrés Neuman se repiten ciertos personajes y ciertas imágenes a las que me gustaría referirme antes de ir acabando. Entre los primeros, Neuman construye un personaje al que dota de identidad propia y capacidad de vivir en la mayoría de sus libros de relatos. Este personaje se llama Arístides, nombre que proviene del griego "Aristeides" por lo que su pronunciación correcta en español debería ser Aristides. Aristides o Arístides en la obra de Neuman es una especie de álter ego que, desde el primer libro, Pertenecí, funciona como "mediador ", mediador entre el poder y el pueblo en "Su Majestad se consterna" de Pertenecí y El que espera, mediador entre el silencio y la muerte en "El caso de Arístides", mediador entre la vida mortal y la vida eterna en "Tesoro", los dos últimos de El que espera, mediador entre la verdad y las máscaras en "La Ropa" de Alumbramiento. No sé si se me escapa alguna aparición más de Arístides o Aristides, pero creo que en El último minuto no interviene, aunque sea rescatado más tarde por el autor en su último libro. Este mediador que actúa en cada uno de los libros, en cada una de estas secuencias narrativas de Andrés Neuman, como una especie de conciencia estética, o moral, o estético-moral, no es un mediador cualquiera, porque en honor a su raíz griega, aristós, el nombre de Arístides o Aristides

quiere decir algo así como “El Superior” o “El Mejor”.

En cuanto a las imágenes, hay muchas y muy hermosas desperdigadas por el conjunto de la narración breve de Andrés Neuman, pero a mí me interesa fundamentalmente una que se repite con mucha frecuencia, la imagen de la luz del sol penetrando, atenuada, a través de las varillas de la persiana o de los círculos de la cortina y marcando un fuerte contraste entre la luminosidad exterior y el ambiente recogido y fresco, parcialmente en sombra, del interior. El mismo Arístides es bendecido por los lunares de luz blanca que se filtraban por la ventana, cuando está a punto de hallar, por fin, su anhelado tesoro, el sagrado escarabajo color turquesa. De cualquier modo, son muchos los momentos en que esta imagen se desliza por los distintos cuentos y los distintos libros de Neuman como una especie de Leitmotiv recurrente. Por ejemplo, en “Primera Luz” de El último minuto, el cuento se abre con dicha imagen: “Las jabalinas blancas llegaban a tocar, a través de la persiana, sus nalgas de mapamundi …” Y algo parecido ocurre en “Tornasol” (“A medio abrir, la persiana de varillas repartía las sombras como si fueran barajas …”) o “Madeja” (“Supe que el señor Acero moriría en cuanto abrí los ojos y vi las píldoras de luz impresas sobre la puerta del armario …”), los dos cuentos incluidos en El que espera. Y finalmente, la imagen extraordinaria, que es la misma y es otra, de ese homenaje magnífico que supone “El oro de los ciegos”, incluido en su último libro. ¿No son los maravillosos tigres de Borges rayos de luz, lunares de claridad, que se han abierto paso a través del muro de su ceguera?

No creo que sea necesario detenerse mucho en la explicación del significado simbólico de esta imagen, en el contexto de la obra narrativa breve de Andrés Neuman: resplandor exterior, placidez y frescura interior, luz que pasa de un espacio a otro, transformada, esculpida, dibujada …

Los relatos de Andrés Neuman utilizan todas las formalizaciones, procedimientos y temáticas que la tradición moderna ha puesto al servicio de la narración breve: el relato fantástico, la escena cotidiana, el tema histórico, la estructura epistolar, la estructura dialogada, la fábula moral, la parodia, la noticia periodística, el relato lírico, etc., etc. Del mismo modo, la escritura de estos cuentos

emplea, en algunos casos con inusitada maestría, los más variados recursos formales: la anticipación, la elipsis, la síntesis, el comienzo in media res, el dialogismo, la aceleración y ralentización del tiempo narrativo, la supresión del esquema clásico de presentación, nudo y desenlace, los finales abiertos, los finales suspendidos, etc., etc. Los maestros, los modelos, desfilan también por las páginas de estos cuentos, unas veces de un modo más explícito que otras, desde Poe a los más contemporáneos, como ya hemos visto, pero dejando bien claro cómo pesan los Arístides: Chejov, Quiroga, Hemingway, Borges, Cortázar, Carver, Piglia, Ribeyro, etc., etc.

El mérito de la literatura actual no es ya, afortunadamente, la originalidad sino más bien el eclecticismo, como también ha defendido públicamente nuestro autor. Pero, de cualquier modo, todo escritor actual que se precie, y Neuman es también aquí un buen ejemplo, busca una voz propia, un tono reconocible que lo identifique y lo señale. Los peligros de la arriesgada propuesta de esta obra vienen precisamente de aquellos lugares en los que pueden encerrarse de igual modo los mejores logros. Esos lugares, por su dificultad, como hemos visto, son los que Neuman ha ido señalando en sus trabajos teóricos: el ingrediente lírico, los finales abiertos o suspendidos, el efecto de desmantelamiento de los microrrelatos, etc. etc. Y en ellos está el quid de la cuestión, es decir, el "autodesafío" que Neuman constantemente se impone.

La prueba de que Neuman está en el buen camino es el hecho de que en la reseña que una gacetilla literaria de difusión nacional hizo a su último libro, Alumbramiento, el autor, un tal Castanedo, se supone que especialista en la materia, decía textualmente lo siguiente: "… la denominación de cuentos se sostiene gracias a unos pocos, muy poco, relatos. Los demás textos, dada la ausencia de conflictos o de intriga, podrían llamarse 'escenas imaginadas' o 'diálogos curiosos'. En los cuentos, además de la brevedad, debe dominar el conflicto y cierta contundencia a la hora de recoger velas" (Castanedo 2008: 8). Si a estas alturas la literatura breve se lee todavía así, parece claro que la batalla emprendida por Neuman ha sido planteada en los escenarios correctos y con las armas adecuadas, y que el camino emprendido por Arístides o Aristides es, sin ninguna duda, el más correcto, "el mejor".

4. UN EJEMPLO

Podemos analizar, para concluir, uno de los cuentos incluido en El último minuto, el titulado, “Pas de deux”, a pesar de que fue eliminado de su segunda edición o quizá precisamente por eso. Como el texto no es muy extenso, vamos a reproducirlo en su totalidad:

PAS DE DEUX

Me pidió que saltáramos desde el borde hasta el centro de la fuente. La miré y le dije: ¿estás loca? ¡Hay más de dos metros de distancia! Diana volvió a pedirme que saltase. Es peligroso —dijo— aunque no por lo que tú piensas. Es peligroso y punto, contesté. La noche soplaba al oído de los sauces llorones del parque. Nadie paseaba ya. El frío se escondía detrás de nuestras espaldas. De pie junto al borde de aquella fuente seca, frente a la estatua central de la bailarina y el bailarín, fumábamos un cigarrillo a medias. ¿Entonces no te atreves?, insistió ella. Al ver que yo no le respondía, murmuró: pues no me acompañes. Vi cómo se quitaba los zapatos de tacón y los dejaba en el brocal, cómo retrocedía varios pasos, mirando fijamente a la pareja de bailarines del centro: él, sin ojos, con la frente hacia el cielo y una rodilla clavada en la plataforma, sostenía con un brazo a su compañera de baile, aérea con su tutú de piedra, sin edad. Aquél era un encuentro frágil pero eterno, una delicadeza resistente al frío. Durante un rato me quedé absorto, contemplando mi cigarrillo, esperando a que ella dijese algo. Luego me volví hacia Diana y no vi a nadie. Sólo estaban, junto al borde, sus zapatos de tacón. Si se había marchado, yo no la había oído. ¡Diana! grité girando. El viento devolvió mi voz, algo más hueca. Volví a contemplar la estatua, aquella inminencia de despegue, la perfección del escorzo de las tres figuras sobre el pedestal. Entre mis dedos, insignificante, humeaba una colilla.

El mismo título es ya significativo. Se trata de un título "metartístico" que alude a una conocida figura de ballet clásico, interpretada por una pareja de bailarines. Antes, el paratexto, esto es, la dedicatoria también lo es: aunque Dana Barber aparezca ahora en las redes sociales como iluminista de teatro, cuando Andrés Neuman la conoció era bailarina, aunque no bailarina de ballet clásico, sino bailarina de tango. El comienzo del cuento es en media res y nos presenta una situación cotidiana: una pareja de jóvenes fuman y bromean en un parque junto a una fuente coronada por un grupo escultórico que intenta inmortalizar el movimiento de una pareja de baile ejecutando precisamente un pas de deux. Aparentemente, aunque en un tono un tanto seco, bromean con la proposición que la chica le hace al chico de saltar desde el brocal de la fuente hasta el grupo escultórico. Es decir, el cuento comienza con la sugerencia de un movimiento ante la inmovilidad de las figuras representadas, figuras que, sin embargo, son concebidas en nuestra imaginación o memoria siempre en movimiento, es decir, no existen en nuestra memoria sin movimiento. Ella, Diana, la protagonista, inicia la narración con un intento de restitución, de restitución de lo propiamente artístico en el pas de deux: el movimiento. Este inicio parece responder literalmente a la afirmación de Hemingway, que Neuman toma en el epílogo de EUM para elaborar su teoría del tiempo del relato: "El movimiento produce el cuento".

Efectivamente, a partir del movimiento se crea el efecto fantástico o de extrañamiento. El movimiento deja un rastro de dos zapatos de tacón al borde la fuente y una extraña sensación en el coprotagonista, él, la pareja de ella, Diana, que sigue fumando su cigarrillo (no sabemos nunca de qué) mientras contempla el nuevo paisaje producido por el movimiento. El final parece ser un final abierto, suspendido, inconcluso, un final en equilibrio perfecto, como el pas de deux. El lector no sabe lo que ha ocurrido. Sin embargo es un final abierto solo en parte; recordemos: "Volví a contemplar la estatua, aquella inminencia de despegue, la perfección del escorzo de las tres figuras sobre el pedestal. Entre mis dedos, insignificante, humeaba una colilla".

Tras el movimiento de Diana se impone nuevamente la quietud, la perfección del escorzo escultórico, la inminencia del despegue, pero solo la inminencia. No obstante, la magia ha ocurrido ya, el relato se ha producido a través del movimiento, porque una palabra, la alteración de una sola palabra (como ocurre tantas veces en los cuentos del maestro Cortázar) ha transformado la escena realista en una realidad insólita, el mundo mágico del relato: en el grupo escultórico ahora hay "tres" figuras y no dos como en todo pas de deux. Diana ha desaparecido y el grupo escultórico pasa a estar compuesto por tres figuras. Al muchacho no le queda otro remedio que refugiarse de nuevo en el humo de su cigarrillo. Un minuto, el último minuto de lo contado y un único movimiento, le han bastado a Andrés Neuman para crear todo un mundo de imaginación y ensueño, de posibles sugerencias tanto históricas como simbólicas. Términos que hasta ahora habían pasado desapercibidos ("salto, loca, peligroso, peligroso no por lo que tú piensas, nadie, frío, fuente seca, a medias, él, sin ojos, ella, sin edad") ahora cobran un significado inquietante y lleno de posibles interpretaciones.

Si el movimiento ha sido el deus machina del cuento, el equilibrio va a constituir su estructura profunda, su armazón. El cuento se elabora como una consecuencia de su metáfora el pas de deux. La obligación del relato es la restitución, no solamente del movimiento sino también del equilibrio. Las imágenes emocionales y sutilmente eróticas de la pareja y el trío —con sus componentes de riesgo, peligro, desestabilidad, soledad, placer, etc.— se alternan y articulan en sus significaciones transgresoras o conservadoras, creando una atmósfera que, desde la anécdota trivial de la travesura juvenil, nos acerca a una metaforización simbólica mucho más profunda e incluso sombría, a pesar de su aparente banalidad.

Este cuento es para nosotros una muestra de cómo los planteamientos teóricos que Andrés Neuman ha desarrollado en sus epílogos y artículos varios pueden aplicarse al proceso de creación de un cuento de un modo magistral y con una economía de recursos verdaderamente admirable.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ÁLAMO FELICES, Francisco (2001-2003): “Andrés Neuman y su teoría de la narrativa breve”. Tropelías 12-14, 5-13.

AYALA-DIPP, J. Ernesto (2000): “Guardar un secreto” (reseña de El que espera). “Babelia”, Diario El País, 4 de noviembre, 5

CASTANEDO, F. (2008): “Cuentos y escenas”. “Babelia”, El País, 28 de octubre, 8.

IMÍZCOZ, Teresa (2002): Manual para cuentistas: el arte y el oficio de contar historias. Barcelona: Península.

NEUMAN, Andrés (2000): El que espera. Barcelona: Anagrama.

— (2007): El último minuto, 2a edición. Madrid: Páginas de Espuma. ROMEO, Félix (2001): “Abc Cultural”, Diario Abc, 1 de diciembre. SPANG, Kurt (2000): Géneros literarios. Madrid: Síntesis.

DEL CUENTO HISPANOAMERICANO A LAS FORMAS BREVES EN LENGUA CASTELLANA: HACIA LO UNIVERSAL

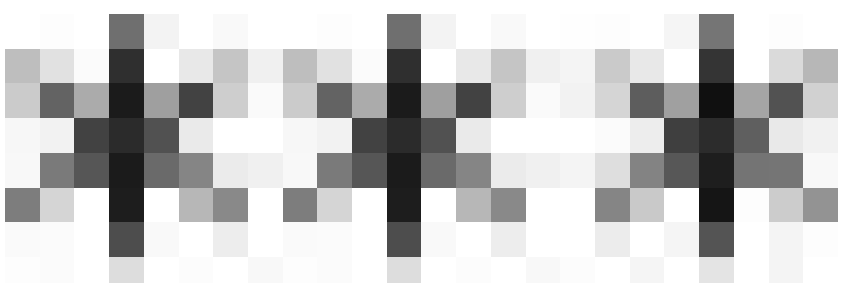
Adélaïde de Chatellus

Université de Paris Sorbonne (Paris IV)

¿Para qué sirve la identidad entonces? Si extrapolamos a otros órdenes lo que ocurre en el campo de la crítica y la literatura, diría que sólo sirve para aislar, dividir y segregar, porque en nombre de la identidad sólo se persigue y se discrimina al otro, al distinto y al disidente.

IWASAKI, rePUBLICANOS. Cuando dejamos de ser realistas.

Renovación del género, variedad de estéticas y falta de unidad generacional desafían los intentos de teorizar sobre el relato breve escrito hoy por autores nacidos en América Latina. Sin pretensión de "empuñar el agua" —según decía Montaigne— es posible notar, sin embargo, corrientes y tendencias que dan a un punto común: la universalidad. Universalidad formal, universalidad temática y semiótica labran el texto corto y dejan entrever formas breves en lengua castellana.



Los relatos contemporáneos no solo mezclan los géneros literarios —poesía, prosa y teatro— sino que los ignoran, integrando en la prosa discursos que no pertenecen a la literatura: correos electrónicos, SMS y demás variantes de las nuevas tecnologías se funden en la escritura como también lo hacen la fotografía, la música, la pintura —pienso en cuentos melódicos de Neuman, en relatos visuales de Méndez Guédez—. Así, al albergar otras artes el relato breve integra discursos que además de no pertenecer a la literatura no son ni escritos ni verbales. El género, así, integra toda clase de discursos, entendiéndose el discurso de manera amplia como cualquier forma de expresión, del chiste a la lista de la compra pasando por la canción.

NOVELAS FRAGMENTARIAS

Pero la mezcla no solo es interna, y no solo vale para el relato breve: la hibridez también aparece en la relación entre el cuento y la novela. Son muchas las novelas recientes compuestas de una constelación de textos breves. El narrador de Libro de mal amor (Iwasaki 2001) cuenta en diez capítulos sus diez fracasos amorosos más espectaculares. A pesar de la unidad temática, los capítulos de esta novela son autónomos, con una construcción tripartita (encuentro, amor, ruptura) que recuerda la del cuento, y podrían leerse de manera independiente, sin que afectara su comprensión, ni la cohesión del libro. Los capítulos de esta novela aparentan, pues, relatos breves.

Una vez Argentina (Neuman 2003), Una tarde con campanas (Méndez Guédez 2004), Lecciones para una liebre muerta (Bellatín 2005) también acumulan fragmentos que en algunos casos gravitan en desorden, sin continuidad lógica ni cronológica. Anticipando sobre la desaparición de fronteras, se podría citar también Circular 07 del español Vicente Luis Mora (Mora 2007), una miríada de 200 mini textos cuyos narradores hablan de Madrid. Aquí, la multiplicidad de las formas se añade a la de los fragmentos, con textos todos de naturaleza distinta: relato-sopa de letras, relato-anuncio, relato-canción, relato-poema, relato-partida de ajedrez, y hasta la confesión de un árbol. Un

libro laboratorio de las infinitas posibilidades que permite el abandono por completo de los géneros, con fragmentos que pueden leerse en desorden sin que afecte la comprensión del libro. El autor lo concibió para eso, para que no hubiera ni principio ni final, ni orden ni linealidad. De ahí el título.

ESTÉTICA DEL FRAGMENTO

La frecuente influencia del texto breve sobre la novela muestra un renacer de las formas breves que erige el fragmento en estética, al revés de la edad clásica que lo consideraba una forma inacabada, nostálgica y huérfana de su totalidad (Ezquerro 2007). Blaise Pascal filósofo francés del siglo XVII, murió sin terminar su obra maestra, y dejando hojas sueltas sobre la fragilidad del hombre y la grandeza de Dios. El texto es doblemente inacabado por la redacción sin terminar y el orden de las hojas, imposible de reconstituir. Los Pensamientos pertenecen a las páginas más finas de la literatura francesa, siempre asociados, sin embargo, con la idea de que la obra que hubiera sido más hermosa si Pascal la hubiera terminado y ordenado como quería. Fragmentariedad involuntaria y considerada como un fallo en la edad clásica, al revés de la posmodernidad que hace del fragmento una elección:

El fragmento —dice Milagros Ezquerro— no es un invento de la posmodernidad, es tan viejo como el mundo, y como el mito (…) Sin embargo, todo cambia a partir del momento en que (…) ya no se considera una forma mutilada, pero se convierte en una decisión estética y reivindicada como tal[1].

¿HÍBRIDOS?

Al mezclarse con la novela, y con formas que no pertenecen a la

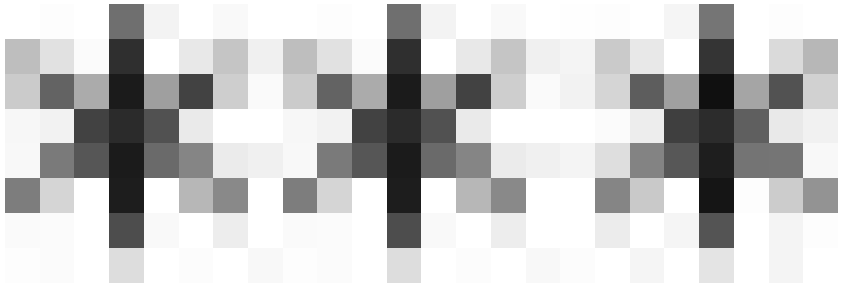
literatura, el relato breve se convierte en multi-género que la crítica califica a veces de híbrido (Ezquerro 2005). El término se usa en biología para un cruce de dos variedades o dos especies distintas. Cualquiera que sea el contexto, la palabra sobrentiende la pureza implícita de los padres, y la bastardía supuesta del hijo —planta o animal— que al mezclar dos elementos puros no es ni lo uno ni lo otro, y es inclasificable.

Si el híbrido mezcla dos elementos puros, cabe recordar sin embargo que cada elemento "puro" es en realidad un híbrido más antiguo que los demás, cuya condición de mezcla se ha olvidado con el tiempo: la pureza es una construcción del espíritu, y la hibridez —mezcla de dos elementos supuestamente puros— un abuso de lenguaje.

Lo que vale para las ciencias naturales, también vale para la literatura. Calificar de "híbrido" un texto que mezcla cuento y teatro —como "Su Majestad se consterna" (Neuman 2000: 117 119) — es un abuso. Porque el cuento, por una parte, y el teatro por otra no son categorías puras, sino el resultado de costumbres, transmisiones, y mezclas, lo que el tiempo nos ha hecho olvidar.

¿CUENTOS?

Por este mestizaje, el texto breve escrito hoy en lengua española difiere en parte del cuento como lo practicaron Quiroga, Poe o Hemingway. ¿Cómo llamarlo? "Relato breve" es término frecuente. Pero la sopa de letras, la partida de ajedrez de Mora o los aforismos de Neuman ¿son relatos? El término "formas breves", acuñado por Piglia (Piglia 2000), parece la manera más segura no excluir a nadie.



EL CRACK Y MCONDO

Universales por su forma, los textos breves contemporáneos también son universales por los temas que tratan. En 1996, cinco novelistas mexicanos —en torno a Jorge Volpi— publicaron el manifiesto del Crack, que afirmaba su ruptura con la generación anterior. Los autores confesaban su voluntad de distanciarse no tanto del realismo mágico, sino del posboom, autores latinoamericanos exitosos en los 80 y 90 que los crackeros consideraban caricaturas del boom. Isabel Allende, Laura Esquivel, Ángeles Mastretta son nombres que no mencionan en voz alta, pero a los que aluden cuando pintan la literatura de la que quieren diferenciarse[2]. Romper con el doble abuso que quiso reducir la literatura latinoamericana al boom y el boom al realismo mágico, romper con una literatura radicada en una América Latina exótica, y volver a una literatura exigente, tal era su proyecto; entre sus propuestas estéticas figuraba la del "cronotopo cero": novelas que pasan en todos los espacios y lugares, o que no tienen ni espacio ni lugar preciso. Es decir, obras que abandonan las referencias a América Latina. La trilogía de Volpi sobre la caída de las ideologías en el siglo XX, así, pasa en la Alemania nazi (Volpi 1999), en París (Volpi 2003), en los Estados Unidos y Rusia (Volpi 2006), países sin punto común con el México natal del autor.

Lo que vale para la novela, también vale para el cuento: en 1996, los chilenos Alberto Fuguet y Sergio Gómez publicaron McOndo (Fuguet/Gómez 1996), antología de jóvenes cuentistas hispanoamericanos, en cuyo prefacio se vio un manifiesto. También afirmaban una ruptura con el realismo mágico, los regionalismos,

los particularismos, para reivindicar una literatura universal en lengua española. El Crack y McOndo abogaban por una literatura sin referencia a América Latina. Una de las consecuencias varias veces subrayada es que del lugar donde pasa la historia ya no se puede adivinar la nacionalidad del autor.

LA CIUDAD

La universalidad también supone el abandono de la temática rural de la generación anterior para describir la ciudad donde vive hoy el 50% de la población mundial, y más del 70% de la de América Latina. La gran metrópoli posmoderna, con edificios, violencia, mafia, tráfico, contaminación, soledad ahogada en la droga, el sexo, Internet y los medios de comunicación. El prefacio de McOndo así reza:

Nuestro país McOndo es (…) sobrepoblado y lleno de contaminación, con autopistas, metro, tv-cable y barriadas. En McOndo hay Mc Donald's, computadores Mac y condominios, amén de hoteles cinco estrellas construidos con dinero lavado y malls gigantescos (Fuguet/Gómez 1996: 15).

De la misma manera, los relatos "3-a" (Méndez Guédez 1994: 23 25) y "5-b" (Méndez Guédez 1994: 33 35) pasan en una ciudad y un país cuyo nombre no conocemos. En cuentos más recientes, el escritor borra incluso el nombre del personaje que —al llamarse Natalia en "5-b"— todavía relacionaba el relato con el mundo hispánico. "El hombre" y "la mujer" son nombres de protagonistas en sus relatos más recientes (Méndez Guédez 2007: 53 60). De la misma manera, Bolaño tiene cuentos cuyos protagonistas se llaman A y B (Bolaño 1997: 52 62 y 63 67). Se borran las referencias precisas para facilitar la identificación del lector universal, porque lo único que importa es la anécdota, episodio de la vida cotidiana

que podría pasarle a cualquiera, en cualquier país.

Aunque suene paradójico, para ser universales las prosas de hoy también abandonan las ideologías, las normas, los -ismos de todo tipo. Desaparecen la política, las utopías y la religión. Las escuelas literarias tampoco existen, y los textos incluso abandonan los ideales sociales (fidelidad en el amor, diferencia social entre hombre y mujer, etc.). Así, Amores imperfectos (Paz Soldán 1998), Maldito amor (Franco 2003) reducen las relaciones amorosas a un inventario de fracasos que van del aburrimiento al incesto, pasando por la ruptura y la infidelidad. La desaparición de ideologías, normas estéticas o sociales también contagia la lengua con un lenguaje coloquial en el que abundan neologismos, anglicismos y jergas, lejos de la norma lingüística.

Para ser universales los relatos contemporáneos abandonan así los ideales que pretendían la universalidad. Se centran en la vida cotidiana, en las emociones, en el individuo, como si hubiera cambiado la noción misma de universalidad: universales son ahora la realidad del cuerpo, la vida cotidiana o la sensibilidad, idénticas para cualquiera, en cualquier país del planeta. Los textos huyen así de la obra total, ideal de la generación anterior y sospechosa de totalitarismo.

REESCRIBIR LA LITERATURA UNIVERSAL

Distanciarse de los particularismos puede consistir también en reescri-bir textos de la literatura universal. “Testamento de Narciso” (Neuman 2001: 24 26) y “Sísifo” (Neuman 2007: 103-105) reinventan la mitología grecolatina, mientras “El camello” (Berti 2002: 107) mezcla la historia de Pinocchio —cuya nariz crece con sus mentiras— con el Evangelio de San Marcos, que afirma que “Es más fácil que un camello pase por el ojo de una aguja, que un rico entre en el Reino de Dios”[3]. El microcuento dice así:

El camello había pasado ya la mitad de su cuerpo por el ojo de la aguja cuando dijo una mentira, le crecieron algo más las dos jorobas y quedó allí atrapado para siempre (Berti 2002: 107).

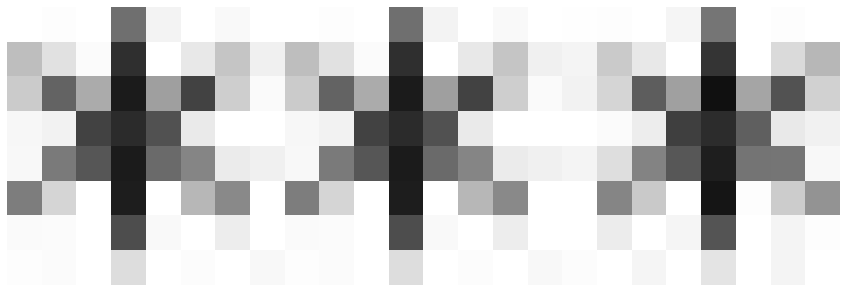
En una sola frase, el relato reescribe dos textos universales y compensa su brevedad por una fuerte intertextualidad.

… EN LENGUA CASTELLANA

Ya se ve que del mundo hispánico a veces queda poca cosa, fuera de la lengua. Y esta incluso se despoja de particularismos: como cada vez más autores viven fuera de su país, o porque lo piden las editoriales[4], los autores —aunque nacidos en América Latina— tienden a utilizar un castellano sin americanismos ni regionalismos. Ni del lugar donde pasa la historia, ni de la lengua del texto se puede deducir la nacionalidad del autor. Por eso, algunas antologías y revistas han abandonado la distinción entre literatura hispanoamericana y literatura española, para hablar de literatura en lengua española. Así, el primer volumen de Pequeñas Resistencias (Neuman 2002) —antología del cuento español— incluye autores hispanoamericanos porque viven en España. También la revista online La Mancha[5], cofundada por Méndez Guédez, se dedica a la literatura en lengua española, sin distinción de nacionalidad.

Pero si la lengua es el último rastro de hispanidad ¿qué pasa cuando el texto se traduce a otro idioma? Sensata pregunta que hace Volpi en “El fin de la narrativa latinoamericana” (VV. AA. 2004: 206 -223), un pastiche o artículo publicado en el año 2055 por Lucius J. Berry, viejo profesor de literatura en la Universidad de Dakota del Norte. El amargado académico hace balance de 50 años de literatura hispanoamericana (2005-2055), y se queja de la nueva generación: fuera de algunos fieles —como Isabel Allende— los autores han matado la literatura hispanoamericana, renunciando a toda problemática local y traicionando sus raíces, lo que se agrava con la traducción de sus obras …

Si se traduce un relato hispanoamericano contemporáneo, se convierte en un cuento inglés, francés o árabe: en los relatos que se escriben hoy en otras lenguas aparecen los mismos temas, la misma predominancia del universo urbano, la misma influencia de las nuevas tecnologías, la misma voluntad de universalidad. Así, "Pepsi", un relato del emiratí Mohammad Al Murr (Al Murr 2008: 23 28), describe un camello que camina errático por las calles de la gran ciudad, alimentándose de basura y Pepsi Cola —de ahí el nombre del animal— puesto que desaparecen el desierto y la tradición beduina. Urbanización, contaminación, agonía de una cultura tradicional inseparable de un espacio que también se reduce, son temas que —camello aparte— no distan tanto del realismo que se da en muchos textos hispánicos contemporáneos. Ni alfombras voladoras, ni genios presos de frascos: en una lengua cuna de Las mil y una noches, la literatura contemporánea también es marcada por el hiperrealismo y huye de la magia. Porque al fin y al cabo, el contexto de escritura es el mismo (la globalización) mientras los autores beben de las mismas fuentes: la literatura anglosajona y universal y ya no solo la literatura de su lengua de origen.



Universales por su forma y sus temas, los textos breves escritos hoy por autores nacidos en América Latina también son universales por el papel que proponen al lector.

La gran característica del cuento —y lo que lo diferencia de la novela— son sus silencios: principio in medias res, retratos minimalistas, frecuencia de la sinécdoque y conflicto entre dos historias —la principal de las cuales solo se revela en parte— hacen del relato breve un texto inacabado que estimula la imaginación del

lector. La principal diferencia entre el cuento y la novela es la fuerte colaboración del lector, requerida por técnicas de escritura distintas (Neuman 2001: 157 175).

De ahí los consejos de Neuman al cuentista cuyo trabajo debe consistir en tapar, callar y esconder para fomentar la curiosidad del receptor: “Las omisiones son las verdaderas decisiones que debe tomar el hacedor de cuentos” (Neuman 2006: 169 184), “Jamás satisfagas del todo la curiosidad del lector” (Neuman 2006: 164), “Contar un cuento es saber guardar un secreto” (Neuman 2006: 163), son algunas leyes que deben regir la escritura de lo breve.

EL CUENTO Y EL SUEÑO

El misterio del texto breve y la fuerte colaboración del lector emparen-tan el cuento con el sueño. Interpretar un sueño también es descifrar lo escondido detrás de la condensación y la inversión, dos leyes de la deformación de la realidad por la actividad onírica (Freud 2007). En el sueño, como en el cuento, existen dos niveles: el aparente del sueño, semejante a la historia aparente del cuento. Y el nivel escondido, deseos y recuerdos del soñador o segunda historia del cuento: la verdad. El trabajo del cuentista tal como lo enuncia Neuman —tapar, esconder, etc.— corresponde al trabajo de represión del hacedor de sueños, mientras el desciframiento sería la lectura —en el caso del cuento— o la interpretación —en el del sueño—.

EL VENENO DE LA VERDAD

De la misma manera, una de las reglas clásicas del cuento es la construcción tripartita, que se sigue hoy en algunos casos, o se abandona en otros (cuentos sin resolución, estructura rizomática, etc.). Pero incluso abandonar la tripartición es situarse respecto a

ella, y jugar con las costumbres del lector. Sea efectiva o negada, la estructura tripartita también recuerda leyes de la psique, que son universales.

El ritmo ternario se encuentra —en efecto— en trastornos mentales como las perversiones, que consisten en seducir a una víctima para destruirla. Pueden tomar formas tan distintas como el funcionamiento de las sectas, de las mafias, de las dictaduras[6], o de la violencia doméstica[7]. Pero el proceder siempre es el mismo: primero, seducción. Tiempo de promesas, favores, elogios. Cuando la presa ha caído en la trampa, manipulación: tentativa de usarla, mentiras, cinismo. Y cuando por fin la víctima se rebela, es el último tercio. Seducción, manipulación, destrucción son los tres tiempos de la perversión, y no dejan de recordar los del cuento, que consiste en seducir al lector, administrarle el veneno progresivo de la verdad (Neuman 2007: 169 170) y rematarlo.

Ritmo ternario es también el del día (amanecer, mediodía, anochecer) y el del cuerpo: nacimiento, desarrollo, muerte ritman la existencia de plantas, animales, seres humanos, y acompasan la historia de las civilizaciones como lo recuerda la leyenda azteca de los cinco soles.

Al superponer dos historias como lo hace el sueño, y al basarse sobre el ritmo ternario, el cuento tiene latidos universales que explican porque puede ser descifrado por cualquier lector del planeta: en él, el receptor reconoce la amenaza latente que habita sus sueños y el ritmo de vals que acompasa cuerpos y almas. Nacimiento desarrollo muerte es el ritmo de la vida.

Universalidad genérica, universalidad temática, universalidad semiótica hacen de las formas breves escritas hoy por autores nacidos en América Latina unos textos que reflejan el contexto de globalización en el que nacen. Lo breve ha cambiado para integrar la universalidad de su entorno. También refleja la vida de los autores que viven entre fronteras: nacidos en América Latina, mucho de ellos viven fuera de su país. Así, Iwasaki y Neuman tienen la nacionalidad española; Méndez Guédez vive en Madrid; Paz Soldán, en los Estados Unidos y Volpi fue consejero cultural de México en París. Para una simetría perfecta, el español Vicente Luis Mora lleva algunos años en América. A su vida que ignora las

barreras políticas responden textos que abandonan las fronteras genéricas y semióticas en busca del lector universal.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

AL MURR, Mohammad (2008): Dubaï tales. A collection of short stories translated from the Arabic by Peter Clark. Dubaï: Motivate Publishing.

BELLATÍN, Mario (2005): Lecciones para una liebre muerta. Barcelona: Anagrama.

BERTI, Eduardo (2002): La vida imposible. Buenos Aires: Emecé Editores.

BOLAÑO, Roberto (1997): Llamadas telefónicas. Barcelona: Anagrama.

EZQUERRO, Milagros (ed.) (2005): L'hybride / Lo híbrido. Cultures et littératures hispano-américaines. Paris: Indigo & Côté-femmes Éditions.

— (en prensa): "Fragments de miroirs brisés. Le fragment comme paradigme de l'esthétique postmoderne". Michel Ralle (ed.). Actas del coloquio "Les grands récits. Miroirs brisés". Paris: Indigo & Côté-femmes Éditions.

FRANCO, Jorge (1996): Maldito amor. Bogotá: Ediciones Fundación Universidad Central.

FREUD, Sigmund (1999): La interpretación de los sueños, 2. [Die Traumdeuntung]. Madrid: Alianza.

FUGUET, Alberto/GÓMEZ, Sergio (1996): McOndo. Barcelona: Mondadori.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1962): La mala hora. Madrid: Talleres de Gráficas Luis Pérez.

HENCKEL VON DONNERSMARK, Florian (2006): La vida de los otros. [Das leben der Anderen] 132 min.

IWASAKI, Fernando (1993): A Troya, Helena. Bilbao: Los libros de Hermes.

—(2001): Libro de mal amor. Barcelona: RBA Libros.

—(2008): rePUBLICANOS. Cuando dejamos de ser realistas. Madrid: Algaba.

MÉNDEZ GUÉDEZ, Juan Carlos (2000): La ciudad de arena y algunas historias del edificio. Cádiz: Ayuntamiento de Cádiz.

—(2004): Una tarde con campanas. Madrid: Alianza.

—(ed.) <http://delamanchaliteraria.blogspot.com> (20 de febrero de 2010)

MORA, Vicente Luis (2007): Circular 07. Las afueras. Córdoba: Berenice.

NEUMAN, Andrés (2000): El que espera. Barcelona: Anagrama.

—(2001): El último minuto. Madrid: Espasa.

—(ed.) (2002): Pequeñas resistencias 1. Antología del nuevo cuento español. Madrid: Páginas de Espuma.

—(2003): Una vez Argentina. Barcelona: Anagrama.

—(2006): Alumbramiento. Madrid: Páginas de Espuma.

—(2007): "El cuento del uno al diez". Eduardo Becerra (ed). El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento. Madrid: Páginas de Espuma, 171-184.

PAZ SOLDÁN, Edmundo (2000 [1998]): Amores imperfectos. Buenos Aires: Alfaguara.

PIGLIA, Ricardo (2000): Formas breves. Barcelona: Anagrama.

VV. AA. (2004): Palabra de América. Barcelona: Seix Barral.

VILLANUEVA, Darío/VIÑA LISTE, José María (1991): Trayectoria de la novela hispanoamericana. Madrid: Espasa Calpe.

VOLPI, Jorge (1999): En busca de Klingsor. Barcelona: Seix Barral.

—(2003): El fin de la locura. Barcelona: Seix Barral.

—(2004): "El fin de la narrativa latinoamericana". VV. AA.: Palabra de América. Barcelona: Seix Barral, 206-223.

—(2006): No será la tierra. Madrid: Alfaguara.

1. Ezquerro (en prensa); la traducción es mía. "Le postmodernisme, en faisant la critique de ces 'grands récits', favorise les 'mini récit', les histoires qui expliquent des pratiques limitées, des événements locaux, plutôt que des concepts globaux ou universels. (…) Le fragment, nous le savons, n'est pas une invention de la postmodernité, il est vieux comme la littérature, et comme le mythe. Néanmoins, le fragment était considéré (…), comme une forme inaboutie, et donc nostalgique de sa totalité, ou résiduelle, et donc orpheline de sa complétude. Dans les deux cas, il s'agit d'une

forme dysphorique, qui a été et n'est plus, ou qui aurait pu devenir une forme pleine, complète, achevée. La donne change à partir du moment où le fragment n'est plus considéré comme une forme mutilée, mais qu'il devient un choix esthétique, revendiqué comme tel".

2. Véase, por ejemplo, Volpi (2004).

3. Marcos 10-25.

4. El caso no es nuevo y el propio García Márquez se niega a reconocer como auténtica la primera edición de La mala hora: un corrector de estilo despojó de americanismos la edición madrileña de 1962 … el autor reconoce la segunda publicada en México en 1966.

5. Méndez Guédez (ed.). <http://delamanchaliteraria.blogspot.com> (20 de febrero de 2010).

6. Véase La vida de los otros (Florian Henckel von Donnersmark, 2006), magnífica película que describe la perversión del Estado y la consecuente oleada de suicidios que provocó en la Alemania del Este de los 70.

7. La violencia de género se caracteriza por ciclos destinados al mismo tiempo a torturar a la víctima y a retenerla. Así, a la fase de "luna de miel" (promesas, disculpas, regalos) sigue inmediatamente un episodio violento y prepara otro.

VINE A LA MANCHA PORQUE ME DIJERON QUE ACÁ VIVÍA MI PADRE

Juan Carlos Méndez Guédez

Vine a la Mancha porque me dijeron que acá vivía mi padre; un tal Cervantes.

Ese sería el inicio de este texto.

El cierre, la conclusión, si así pudiésemos llamarla, sería que con los años descubrí que la Mancha es un lugar que es muchos lugares, un lugar que viaja con cada uno de nosotros y que quizás desde hace mucho tiempo no se encuentra localizada en un solo punto, en una sola referencia, porque gusta de tener la consistencia del agua.

Si ya he expuesto el inicio y el fin de este texto ¿cómo continuar?

Decía Jorge Luis Borges que emprendía un relato cuando tenía claro dos hitos, el comienzo y el final; se trataba entonces de trabajar en ese desarrollo que llevaba desde un punto hasta otro. ¿Cómo conducir entonces mis palabras desde esa apertura hasta ese fin que ya propuse?

Quizás deba hablar de esa suerte de tensión cultural, histórica, en la que crecí como escritor. Por un lado, Hispanoamérica; por el otro, España. Dos literaturas, dos mundos diferenciados por rocosas, inexpugnables fronteras. Dos discursos que en nuestra juventud eran simplificados en la infantil dicotomía: conquistadores/ conquistados; Latinoamérica/Europa; buenos/malos; indios/curas; salsa/flamenco; geniales escritores del boom/tediosos escritores españoles; amanecer de la humanidad/humanidad decadente; arepas/jamón serrano.

Aquí está el momento de inflexión de lo que ahora deseo expresarles. Llegó el día en que descubrí que la arepa (esa torta de maíz que comemos en Venezuela a todas horas) rellena de jamón

serrano era una verdadera maravilla. Los dos mundos, la tensión que palpitaba entre ellos, parecía resolverse dentro de mis papilas gustativas. Porque la vida se iba complejizando; comenzaban a irrumpir los matices, las síntesis, los encuentros, los límites que parecían tener la fluidez del agua.

Quizás desde el encuentro con esa arepa se me hizo natural el discurso de escritores como Rufino Blanco Fombona, Arturo Uslar Pietri o Carlos Fuentes. Cada uno de ellos, apuntó a lo largo del siglo XX que la literatura en español, más allá de diferencias concretas, de singularidades comprensibles, provenía de un idéntico universo, y era un conjunto sostenido sobre una imaginación creadora que podía resumirse en El Quijote de Miguel de Cervantes.

Esto para mí significó un descubrimiento. Ya no vivíamos en el siglo XVI; al parecer, tampoco en el XIX. No existía ningún motivo para que yo sintiese lo español como algo ajeno, mi vida no corría peligro; las tropas de Fernando VII no buscaban cortarme la cabeza como creí entender muchas veces en los tiempos de la universidad.

Yo quería comer arepas con jamón serrano. Quiero comer arepas con jamón serrano.

Y mientras mastico voy pensando (¿o más bien rumiando?) las preguntas que siempre me asaltan. Ya sé que mi obra forma parte de eso que se llama literatura hispanoamericana y a que a su vez pertenece a un subconjunto llamado literatura venezolana; bueno, lo sé porque soy una persona muy juiciosa y yo me pongo donde me digan. Hagan la prueba, si voy a una fiesta y me indican que me arrincone junto a la bandeja de las patatas y los vinos, allí permaneceré toda la noche sin apenas chistar. Pero no dejo de pensar que, en principio, vitalmente me siento mucho más cercano a un canario que a un paraguayo; que en primera instancia conectaré antes con un colombiano de la costa que con un venezolano de un remoto pueblo andino; que logro intercambiar chistes antes con un andaluz que con un chileno.

Latinoamérica, Hispanoamérica, resultan para mí palabras apasionantemente confusas. Como dice Juan Villoro:

a los latinoamericanos se nos dificulta entender, o siquiera describir, los diversos mundos que llaman América Latina … Las maneras de nombrar y ordenar lo latinoamericano semejan un caleidoscopio donde los cristales rotos cambian tanto de color tanto como los camaleones observados (Villoro 2008: 172-173).

Supongo que nada de esto es importante, pero cuando me percato de estas obviedades pienso en todas las fronteras, en todas las delimitaciones que me estoy saltando y me pregunto si en verdad soy tan obediente y sé quedarme en el rincón donde me colocan los otros, o si por el contrario me gusta estar en varios sitios a la vez. Ser un escritor venezolano que puede guardar unos trazos canarios, y su buen trozo madrileño; y hasta unas gotas de autor calabrés en español, y un poco ciertos sonidos madeirenses que escuché en la infancia, y también colombiano de la costa (cartagenero, ¿quizás?), y también algo de gallego de la zona de La Raya.

Porque, hablemos de literatura. ¿Se supone que debe gustarme más Augusto Roa Bastos que Antonio Muñoz Molina? ¿Se supone que su palabra está más cerca de mí y que formamos parte del mismo conjunto?

Lo siento. Puedo intentar ser educado. Pero me parece que la obra de Roa Bastos es un horror, un castigo, un malentendido. Prometo quedarme en el rincón de la fiesta que me han asignado, pero a ese fantasma no me lo pongan cerca. Y hablemos de literatura venezolana. ¿Debo leer y disfrutar de ese espanto de escritor que por suerte la mayor parte de ustedes no conocerá, llamado Alfredo Armas Alfonso?

En síntesis, se dan por sentadas unas relaciones de familias que a veces son bastante indescifrables. Porque a mí me cuesta comprender por qué todavía en este momento del siglo XXI se supone que pueden convivir con mayor naturalidad los escritores uruguayos y los mexicanos, que los escritores venezolanos y españoles, para solo citar un ejemplo. No creo que la separación ocurra tan solo utilizando un océano como referencia. En mi concepto las similitudes y las singularidades, y los diálogos y las divergencias, ocurren en muchas direcciones.

¿No será que esas antiguas fronteras hoy en día son una pared de arena que se han llenado de impresionantes agujeros?

Quizás. Porque no resulta posible leer a tres novelistas españoles como Antonio Muñoz Molina, Javier Azpeitia y Ernesto Pérez Zúñiga sin tener como referencia a Juan Carlos Onetti, ese uruguayo que durante años vivió en una cama en Madrid, y que dejó en cada uno de estos autores un cierto gusto por una prosa de gran morosidad, por un ritmo espeso, detenido, cercano a la percepción de un universo viscoso que se vuelve palabra.

Y sospecho que cada vez seremos más los autores hispanoamericanos que postulamos un territorio literario en el que perviven con similar peso Juan Marsé y José Balza, Eduardo Mendoza y Mario Vargas Llosa, para solo asomar algunos nombres.

Puedo encontrar respuesta a mis dudas en una conferencia del escritor Juan Carlos Chirinos, en la que a partir de las ideas de Zygmunt Bauman, este escritor refiere que las fronteras entre las literaturas de nuestro idioma han terminado por convertirse en fronteras líquidas, pues las antiguas formas sociales y políticas que las trazaban ya no pueden sostenerse con igual rigidez.

Y pienso, citando ahora a ese ídolo de tantas infancias: Bruce Lee, si la literatura en español no estará experimentando esa fase del agua:

No te establezcas en una forma, adáptala y construye la tuya propia, y déjala crecer, sé como el agua. Vacía tu mente, se amorfo, moldeable, como el agua. Si pones agua en una taza se convierte en la taza. Si pones agua en una botella se convierte en la botella. Si la pones en una tetera se convierte en la tetera. El agua puede fluir o puede chocar. Sé agua, amigo mío.

Les confieso que desde un punto así me gustaría escribir. Un punto líquido que fluye, se mueve, que es un poco Moratalaz, mi barrio en Madrid, que es también Los Jardines del Valle, mi barrio en Caracas, que también es un poco Tenerife, un poco Salamanca, un

poco las casas cursis y excesivas de los culebrones de la televisión; o las calles en blanco y negro de ciertas películas; o las calles desvaídas y de colores antiguos que aprietan alguna de mis fotos de infancia; o un poco los paisajes del Quijote o las atmósferas cerradas de un bar llamado Catedral; y un poco el aire amarillento y viscoso de Mágina o de Comala; y también esa respiración de los correos electrónicos en los que el dolor, los abrazos que viajan desde cualquier parte del mundo parecen estar muy próximos, parecen ser inmediatos, como si flotásemos en un espacio líquido que todo lo contiene.

Un espacio líquido que se mueve, como el agua, como el mercurio (porque aunque es tóxico y letal, el mercurio es un líquido de infancia: plateado, una gota feliz que se multiplicaba, se unía, se transformaba).

Escribir en, desde un espacio líquido en el que aparentes contradicciones se resuelven, se mezclan, se confunden.

Y este espacio líquido, esta frontera líquida, que diluye antiguas separaciones entre la narrativa española y la hispanoamericana, también se refleja en otros componentes de obras literarias recientes. No se trata tan solo de nadar entre geografías y tradiciones culturales apartadas por la historia y las batallas del XIX (tal y como ocurre con nombres indispensables de la narrativa actual: Juan Gabriel Vásquez; Jorge Eduardo Benavides; Fernando Iwasaki, Andrés Neuman, etc.), sino también de dar brazadas entre otras aparentes separaciones que constituyen la almendra de una narración.

Al escribir estas palabras la imagen del agua se me ha impuesto una y otra vez. Por eso ahora pienso en novelas que considero trabajan a partir de fronteras líquidas las relaciones entre ficción y realidad; entre lo real y las imágenes que evocan lo real; entre lo cercano y lo lejano.

Porque quizás un segmento de la narrativa hispanoamericana quiere ser como el agua de Bruce Lee.

NARRACIONES, ESPACIO LÍQUIDO

Pienso ahora en algunos narradores hispanoamericanos de este principio de siglo cuyas ficciones han optado por este espacio líquido, por esta definición/indefinición que tal vez podrían caracterizar una de las posibilidades de la narrativa contemporánea en español.

Comenzará por hablarles de Israel Centeno, narrador venezolano nacido en 1958 que ha publicado en España tres títulos: Iniciaciones, Retrato de George Dyer y Calletania, títulos publicados por la editorial extremeña Periférica.

Dentro del volumen Retrato de George Dyer podemos encontrar una novela corta titulada Hilo de cometa, en la que encontramos diversos elementos espaciales que me interesa resaltar.

En esta novela, un joven triste y atenazado por el hastío (un joven que se fastidia, como podría decir María Eugenia Alonso, la protagonista de Ifigenia, la novela de Teresa de la Parra) asiste con temor a los largos días de sus vacaciones de verano en una pequeña ciudad de playa. Ese es el origen de Hilo de Cometa. Allí, Israel Centeno exhibe una escritura de una densidad musical alucinante. Las palabras se superponen, se frotan entre ellas, chisporrotean, mientras atisbamos el relato mínimo de un joven que no encuentra su lugar en el mundo. Ese mundo pequeño que es una ciudad vacacional, donde entre baños de playa, risas ajenas, muslos dorados de chicas adolescentes, la vida ocurre como una gran equivocación.

Creo que este es el primer elemento sobre el que debo detenerme: una ciudad en la que se viven vacaciones tiene siempre una especie de escenificación de fuerzas encontradas: euforia y repliegue; celebración y mutismo. Cada calle alberga en sí misma el trasnocho de las noches festivas y el silencio espeso de los meses laborales. Hay algo irreal en estos lugares; como si cada momento contuviese su contrario, y en cada uno de sus días palpitase la melancolía de esos escenarios donde nada es definitivo, donde todo es transitoriedad, viaje. La calle festiva insinúa la calle desierta; la

calle desierta habla de la calle festiva.

Cierto es que en la plenitud de estos instantes vacacionales esa oscilación queda sumergida para ciertos ojos, pero el protagonista de la novela de Israel Centeno mira la realidad desde las pupilas de un Telémaco. El mundo es para él una larga ausencia, un detenido dolor llamado padre ausente; un padre que ha salido a recorrer la aventura, en este caso la aventura de una asonada militar

De allí que el joven viva, subsista, sumergido en el recuerdo de dos películas: Rebelde sin causa y La guerra de las Galaxias.

Tenemos así a un joven que reconoce la fugacidad de la alegría de una ciudad de playa, y que por eso mismo se evade de su entorno a partir del espacio ficcional que configuran dos películas. Un recurso que evoca al Manuel Puig de La mujer araña, o a unos cuantos de los textos de Onetti, donde los personajes viven para imaginar la vida que no tienen, y navegan dentro de esos espacios ficcionales con mayor vigor que en los espacios de su inmediatez.

En el caso de Hilo de cometa ocurre que solo en el espacio ficcional de estas dos películas la realidad fragmentada de este joven logra rearmarse. James Dean y Natalie Wood se aman. Han Solo y la Princesa Leia superan las pruebas del heroísmo, mientras un adolescente abandonado que no logra entender las claves de la historia de su país, aguarda con ingenua torpeza la llegada inminente de un nuevo golpe militar que salve el suplicio de estas vacaciones ininteligibles.

De esta forma, el relato se mueve saltando sobre unas fronteras líquidas que a duras penas separan la ficción y la realidad cotidiana de los personajes.

Otra novela construida sobre estas delimitaciones espaciales líquidas es Entrevista a Mailer Daemon, del escritor venezolano nacido en Perú, Doménico Chiappe, y que publicó en España la editorial La Fábrica.

La espacialidad de esta novela tiene la blandura propia del agua. Obra en la que los personajes se desplazan incesantemente, en la que las distancias quedan abolidas a cada página por el uso de las

videoconferencias, los correos electrónicos, las imágenes de vídeo, y las acciones de los personajes afectan simultáneamente a múltiples lugares del planeta. De hecho, es esa la historia que se desarrolla en esta novela corta: un líder mesiánico logra ir socavando poco a poco las fronteras políticas tradicionales hasta instaurar un gobierno mundial férreamente controlado por su propia mano.

Varios son los elementos que podría destacar en esta pieza narrativa: la exploración del mal, la banalización de un horror que se convierte en espectáculo, la construcción de un mundo en el que se mezclan los controles sociales propios de 1984 de Orwell y de Un mundo feliz de Huxley; la utilización técnica de herramientas propias del periodismo para construir la ficción. Pero me atrae especialmente el modo en que se escenifica frente a mis ojos un mundo global, un mundo completamente interconectado en el que va desapareciendo la soberanía de los Estados que hoy conocemos para garantizar una paz universal, sin fisuras. Así, vemos levantarse una distopía estremecedora en la que como lectores anhelamos como un soplo de aire fresco un lugar cerrado, un lugar delimitado donde refugiarnos, un escondrijo.

Por eso, Entrevista a Mailer Daemon nos despierta agorafobia, activa nuestros temores más profundos a ese espacio compartido, a ese espacio sin límites en los que todo se contempla, todo se vigila, todo se exhibe (suerte de pesadilla, especie de red social incontrolada en la que cada gesto desconoce la posibilidad de ser gesto solitario, individual). Porque es como si ese espacio líquido de sus páginas iniciales se fuese evaporando, hasta dejarnos inmersos en una no deseada desnudez absoluta.

Y cierro mis palabras hablando de una novela estupenda del colombiano Pedro Badrán: El día de la mudanza, también publicada por la editorial Periférica. Tal y como se nos plantea desde el principio de esta pieza narrativa, la historia nace de la escritura de un álbum de fotografías. Ese es el mecanismo que activa estas páginas, el espacio real ha desaparecido, así que para reconstruir una memoria, para reconstruir lo perdido, es necesario describir, revivir fotografías. Los espacios de vida y sus narrativas palpitaciones, surgen de ese espacio congelado que son las fotos. Las fronteras entre uno y otro nivel se diluyen, se tornan agua

transparente que nos permiten cruzar de uno a otro lado.

Porque ese viaje permite resignificar los objetos del pasado, dotarlos de alma, como bien apunta el propio Badrán:

Hay una secreta impronta de objetos inscrita en cada uno de nosotros. Buscarle el alma a los objetos, de alguna manera resucitarlos, y a través de ellos hacer una arqueología personal, ha sido mi tarea en esta novela[1].

En una reseña que publiqué sobre esta obra[2], confesaba que al concluir su lectura me dediqué a enumerar mis objetos de infancia; a realizar inventarios; hurgando en los entresijos de mi memoria para rescatar de esas penumbras aquellos objetos que acompañaron mi niñez o mi adolescencia. Nada evidencia con mayor claridad el peso de una novela que la introspección posterior que genera en quien la ha visitado. La novela se cierra pero nos acompaña plenamente, viaja con nosotros por la ciudad, se sube al metro, bebe café, se prolonga y nos confronta con algunas de nuestras preguntas más escondidas, más invisibles. Brillante manera la de plantear la reconstrucción de una historia familiar de declives y derrotas: fijar la mirada en los objetos que han acompañado su existencia. Porque ese roce con los objetos que rodean una vida, esas pequeñas manchas, esas imperfecciones que van surgiendo al contacto con una taza, una alfombra, una pared, son las que van configurando ese paisaje externo de lo que somos. La novela de Badrán me hizo pensar en unas declaraciones realizadas por Chillida al referirse a Joan Brossa. Allí comentaba el escultor que el artista catalán utilizaba en su obra objetos comunes, corrientes, porque ellos guardaban una memoria compartida. Badrán logra despertar en sus lectores esa impresión de reconocimiento, de recuerdo compartido, como si esa decadencia, esas derrotas también fuesen parte de cada uno de nosotros.

Oficio virtuoso el de Badrán al construir esta novela corta. No solo obtiene de inmediato la complicidad de los lectores evocando en ellos su propia relación con sus objetos más próximos (afectividad

que lo aleja de tentativas cerebrales como las de Robbe Grillet), sino que consigue que el universo material de El día de la mudanza se adhiera a la almendra más profunda de los personajes. Objeto, personaje y lector se entremezclan.

Pienso así en esas culturas que regalaban a los niños una piedra que debían cuidar porque en ella estaba contenida su alma. Objeto externo en el que reposaba la energía de la vida interior. La novela de Badrán evoca de manera oblicua esa conjunción de lo externo y lo interno; logra evocar objetos llenos de alma. De allí que los personajes y nosotros compartamos durante más de cien páginas el hervor de un alma que nos reúne, porque Badrán nos entrega a unos y otros una piedra que se transfigura en lo que somos.

Y todo este procedimiento se realiza mediante esa conexión en la que la mirada traspasa la viscosidad del presente y penetra en la inmovilidad aparente de una serie de fotografías. Viaje de ida y vuelta, viaje constante que nos hace preguntarnos si estamos en el centro mismo de lo relatado, o en los territorios de una fotografía.

Juego en el que el discurso novelesco traspasa las fronteras líquidas entre ambos espacios.

EL FINAL

Creo entonces que para leer a estos tres autores que les he mencionado se necesita una pericia lectora de nadador. Alguien capaz de dar la brazada justa, de dosificar la respiración, de mantener una orientación que nos permita imaginar hacia dónde nos movemos. Ese es el territorio que ellos proponen. Un lugar donde las separaciones se tornan un líquido que podemos cruzar una y otra vez. Un poco como en esos mundos de vivos y fantasmas que configuran la novela de Rulfo.

Por eso, y ya que inicié y culminé mi texto en los dos primeros párrafos, me atrevo ahora a intentar un final que es, una apertura, una interrogación en la que intuyo la perplejidad con la que un

narrador hispanoamericano se enfrenta al tema de los territorios en este siglo XXI.

¿Vine a la Mancha porque me dijeron que aquí vivía mi padre, un tal Cervantes?

BIBLIOGRAFÍA CITADA

VILLORO, Juan (2008): De eso se trata. Barcelona: Anagrama.

BRITO, Paul (s.f.) “La mejor literatura hay que buscarla en los márgenes”. Entrevista a Pedro Badrán. <www.elheraldo.com.co/ELHERALDO/BancoConocimiento/R/rdpedrobadran/rdpedrobadran.asp%3FCodSeccion%3D16+%22Pedro+Badr%C3%A1n%22%2B%22M%C3%A9ndez+Gu%C3%A9dez%22&cd=8&hl=es&ct=clnk&gl=es>.

MÉNDEZ GUÉDEZ, Juan Carlos (s. f.): “El día de la mudanza”. Revista La mancha. <www.delamanchaliteraria.blogspot.com>, número 10.

■

1. Entrevista a Pedro Badrán a cargo de Paul Brito (véase, en bibliografía, Brito s.f.).

2. Méndez Guédez (s. f.).

DOS MULATOS POSNACIONALES

Luis Manuel García Méndez

Un mulato de 150 kilos, nacido y criado al norte de New Jersey, un nerd del gueto con vocación de escritor, se encuentra en un momento impreciso, a fines de los años 90, en un cañaveral dominicano frente a dos hombres mal encarados quienes le exigen la traducción exacta de la palabra fire.

Un mulato cosmopolita, nacido y criado en La Habana, con vocación de escritor, se encuentra en un momento impreciso, a inicios de los años 90, en Livadia, Crimea, medio siglo después de la Conferencia de Yalta, que marcó un nuevo reparto del mundo y el inicio de la Guerra Fría. Allí, el mulato cosmopolita intenta atrapar una yazikus, la mítica mariposa cuyo último ejemplar conocido fue cazado por el último zar de todas las Rusias, Nicolás II, una mañana de 1912.

¿Qué relación podría existir entre ellos? Es la pregunta que intentaré responder, partiendo de la base de que, tanto Livadia, la novela que protagoniza el mulato de Yalta, como Brief Wondrous Life of Oscar Wao, la que protagoniza el nerd de New Jersey, son "novelas ejemplares" de una literatura posnacional cuyas fronteras se extienden, en el Caribe, desde el norte de Estados Unidos hasta Siberia Occidental, pasando por toda Europa.

LA MIRADA POSNACIONAL

Edward W. Said, al referirse a su identidad, sustituye la metáfora del árbol que hunde sus raíces en la tierra (que alimenta y encarcela el árbol) por "un cúmulo de flujos y corrientes" antes que como "una identidad sólida" (2002: 377). La nación de desterritorializa y

se desacraliza, en palabras de Bernat Castany Prado. Ya Claudio Magris proponía una concepción heraclitiana, líquida, de la identidad: “el río es por excelencia la figura interrogativa de la identidad, con la eterna pregunta de si podemos o no bañarnos dos veces en sus aguas” (Magris 1997: 21). Y Carlos Monsiváis ha denominado “posnacionalista” al proceso de crisis política, económica y cultural de su país, precedido, a fines de los 60 y principios de los 70, por una reformulación de las representaciones culturales de la nación (Monsiváis 2005).

Según Christopher Domínguez Michael (2005), “la extinción de las literaturas nacionales, al menos en América Latina, no será desde luego un proceso ni natural ni lineal. Implica el desmantelamiento de un concepto firmemente establecido en la academia, en la opinión pública, en el espíritu de muchos escritores aún ligados sentimentalmente al nacionalismo cultural. Contra lo que suele pensarse en el extranjero (y en México mismo), ese proceso de desarraigo arranca con el siglo veinte: la tradición cosmopolita es la tradición central —aunque no la única— de la literatura mexicana moderna”. Domínguez recuerda cómo la sociedad letrada de América Latina siempre se sintió el extremo occidental de la cultura occidental, de modo que “narradores como Salvador Elizondo y Alejandro Rossi (ambos nacidos en 1932 y ambos traducidos al francés) se desplazan por la literatura mundial con absoluta libertad, viajando indistintamente hacia el mundo de los suplicios chinos o regresando a las raíces del caudillismo hispánico; un Sergio Pitol (1933) hace suya la literatura centroeuropea, lo mismo que otros escritores, como Juan García Ponce (1932-2003), Hugo Hiriart (1942) o Fabio Morábito (1955), corroboran en sus obras ese fenómeno del cual Borges es un epítome: el cosmopolitismo latinoamericano es una de las grandes escuelas del siglo veinte”. Y subraya que en el presente globalizado, donde la información viaja a una velocidad sin precedentes y el español recobra la universalidad del Siglo de Oro, “la narrativa (y la poesía) latinoamericanas, además, se benefician de una globalización cultural que, permitiéndonos abandonar la obsoleta noción romántica de literatura nacional, nos devuelve, con más ganancias que pérdidas, al universalismo de las Luces” (Domínguez 2005). De este modo, se cancela “la identificación romántica entre cultura y nación, misma que convertía al escritor latinoamericano en una

suerte de embajador ontológico de su país, destinado a explicar los misterios esotéricos de México, del Perú, de Colombia al público europeo"(Domínguez 2005). Es "el fin de nuestra excepcionalidad y de los fueros que el realismo mágico, falso o verdadero, conllevó" (Domínguez 2005).

J VS. WAO

Tanto el mulato cosmopolita que caza mariposas en Yalta como el nerd de origen dominicano pero nacido y criado al norte de New Jersey, son los protagonistas y álter ego de sus autores: Junot Díaz y José Manuel Prieto. Junot Díaz (Santo Domingo, 1968) emigró a los siete años a Nueva Jersey con su familia. Se licenció en Rutgers University e hizo un máster en Cornell. Actualmente imparte escritura creativa en el Massachussets Tecnological Institute. José Manuel Prieto (La Habana, 1962) se fue a estudiar a la URSS a inicios de los 80 y se graduó de ingeniero en Novosibirsk, Siberia Occidental. Vivió en Rusia más de doce años, se trasladó a México D. F. y enseñó en el Centro de Investigación y Docencia Económicas (CIDE) desde 1994 hasta 2004. Actualmente vive en Nueva York y es director del Joseph A. Unanue Latino Institute de la Universidad Seton Hall.

La maravillosa vida breve de Oscar Wao es una saga de inmigrantes dominicanos, pero es también medio siglo de historia dominicana. Una novela acerca de "un pobre nerd[1] negro y jodido del gueto llamado Óscar Wao", un chico dominicano gordo que no conquista a las chicas, que no puede bailar, que es el opuesto de todos los estereotipos que tenemos los dominicanos de lo que son los 'hombres'". "Óscar no iba a ser el caribeño sexy por el que la industria del turismo vive y muere. Me di cuenta de que podía escribir acerca de este chico nerd que vive obsesionado por la historia y por las chicas, que sólo es bueno para la fantasía y para la ciencia ficción y que sin embargo (trágica, cómicamente) pertenece a una comunidad y a una cultura que propiamente no se enloquece por los nerd de color ni por sus intereses", según el propio Junot[2].

Pero es también la historia de una maldición, el fukú, que persigue a los dominicanos, según Díaz, desde la llegada de Colón a América, y de cómo esta desgracia se ceba en la familia de Óscar durante el trujillismo y el posrujillismo, con sus secuelas de violencia. Una historia que parece marcar el destino de toda la descendencia y cuya larga mano los atrapa incluso lejos de la isla, en el gueto.

En Livadia (también publicada como Mariposas nocturnas del imperio ruso), un joven contrabandista de origen cubano (origen apenas esbozado en unos pocos momentos) trafica visores nocturnos y otros artilugios "desviados" de los arsenales de un Ejército Rojo en plena descomposición. Se mueve continuamente por el Norte y Este de Europa hasta que recibe de un cliente sueco el encargo de conseguir una mariposa rarísima, cuyo último ejemplar conocido fue capturado hacia 1912 por el zar Nicolás II en los jardines del palacio que la familia imperial rusa se hizo construir en Livadia, cerca de Yalta, en la península de Crimea. Instalado en esa localidad, en la que (en teoría) permanece al acecho de la mariposa, el narrador redacta el borrador de lo que pretende ser una respuesta a las cartas que allí le envía V., la muchacha siberiana que lo abandonó después de que él, no sin correr riesgos, la ayudara a escapar del burdel de Estambul donde trabajaba.

Prieto apela a moldes propios de la novela de aventuras, del libro de viajes, de la novela epistolar, la novela negra y del relato iniciático; cuando en realidad todos ellos solo son el soporte argumental de un largo repaso a toda la tradición epistolar, con ciertos tintes de ensayo filosófico. Un libro organizado sobre la excusa de cartas recibidas por el autor, pero que nunca conoceremos. Presuntamente estamos en presencia del largo borrador de su respuesta (que más tarde desaparecerá). O de un rescate (mal planeado y peor ejecutado) que no termina en fracaso gracias a la divina intervención de una capa propia de Harry Potter. La historia de un entomólogo aficionado y rico que encomienda a un contrabandista la persecución (condenada al fracaso) de una mariposa rara cuya descripción es incierta. Todo el entramado solo pretende otorgar un esqueleto narrativo a la educación sentimental del protagonista y, sobre todo, a un delicioso repaso de toda la tradición epistolar que desemboca drásticamente en las urgencias del email. Relato jalonado por las cartas que el autor-protagonista

recibe de V. y con cada capítulo perfectamente ubicado en la múltiple geografía del relato, lo cual es también una ubicación temporal.

Junot Díaz, por su parte, organiza el relato en una cronología recta con oportunos flashback que van a esclarecer los antecedentes de la línea argumental maestra, capítulos acotados cronológicamente para facilitar la lectura y que se hunden en un pasado más remoto a medida que el lector necesita de esas subtramas complementarias. Las frecuentes notas al pie, firmadas descaradamente por el autor, esclarecen figuras y episodios de la historia dominicana y están dirigidas, obviamente, a un público anglo que no conoce necesariamente los pormenores históricos de la isla. En ese sentido, en ambos autores hay una voluntad de allanar el camino a un lector abstracto, no necesariamente cómplice. Los títulos de los subcapítulos en la novela de Díaz acentúan esa voluntad didáctica, aunque operan como contralectura desde la ironía y el desparpajo. Incluso las frases iniciales tras cada subtítulo subrayan el momento exacto de su engaste en la historia, del mismo modo que la sucesión de cartas y la localización geográfica de los capítulos lo hacen en Prieto. En la página 81, por ejemplo, nos dice Díaz: “Antes de que hubiera una Historia Americana, antes de que ( ) estaba la madre, Hypatía Belicia Cabral”. Y esa progresión se mueve hacia atrás, desentrañado el pasado como un arqueólogo frente a los estratos del yacimiento: Belicia Cabral (1955-1962) Pobre Abelardo (1944-1946).

En La maravillosa vida breve de Oscar Wao, este es el álter ego de Junot Díaz. Es el Oscar Wao a Junot como el Wow es lo sorpresivo del spanglish trasdicho como “guau” dominicano. Mientras, el verdadero J. de Livadia es J. M. Prieto.

También, los contextos en que se mueven ambos protagonistas y autores tienen cursos paralelos. Ambos residen en las capitales, en las casas matrices de sus respectivos imperios. Junot madura en el NY que se ratifica como capital, de Occidente primero y, más tarde (tras el desmoronamiento de la URSS), del mundo. Mientas, J. M. Prieto cursa sus estudios en la metrópoli del comunismo mundial. Y asiste, diez años después, a su caída, como Oscar Wao asiste desde el otro extremo al fin de la Guerra Fría y da cuenta de ello. Ya el

protagonista de Enciclopedia de una vida en Rusia (1997), un retrato sociopolítico del derrumbe de la URSS, reflexionaba: “El imperio, que había proyectado su pesadez hacia la lejanía de un futuro perfecto, cayó por el peso de mullidas alfombras persas, jaguares descapotables, perros de raza, debilitado por la meta de un vivir placentero que logró suplantar sus objetivos celestes”. Una lectura suspicaz permite atribuir a estas palabras, también, un destinatario lejano, un país que también colapsaría, al menos económicamente, tras la desaparición de la URSS. Claro que un análisis histórico de esta naturaleza, leído desde el dandismo que recorre toda la obra de Prieto, no pasa de ser una boutade con algunas certezas de fondo. Pero también Prieto sitúa su obra en Yalta, donde 45 años antes se había firmado el nuevo reparto del mundo y el inicio de la Guerra Fría y donde el autor-protagonista (¿por casualidad?) busca la rara mariposa cuyo último ejemplar conocido fue capturado (¿otra casualidad?) por Nicolás II, último zar de Rusia.

Y estos contextos geográficos se convierten en contextos culturales.

Díaz asume la cultura popular, la literatura de género, como alimento de su protagonista. Prieto, la tradición letrada europea. Ambos difieren también, radicalmente, en el vehículo literario empleado. Díaz se define como un escritor de lengua inglesa aunque, obviamente, su universo narrativo es el mundo de lo dominicano. Es el escritor del gueto (el ghetto writer) que escribe con las palabras del gueto, la lengua de sus propias experiencias, un inglés mechado de español, un inglés manipulado con la libertad de la oralidad y sujeto siempre a la tensión dramática del argumento. Porque el lenguaje es también argumento. No hay plecas ni comillas, los parlamentos se ensamblan con las descripciones, las voces de narrador y personajes se suceden sin interrupción y sin que perdamos el hilo de quién habla, captando inmediatamente los juegos temporales. Un lenguaje directo y descarnado, sincopado, diríase, que empuja continuamente al lector hacia delante. Ese inglés del gueto mechado de dominicanismos guarda todo su sabor gracias a la excelente traducción de una cubana, Achy Obejas:

En cualquier lugar del mundo su promedio de bateo triple cero con

las muchachas podía haber pasado inadvertido, pero se trataba de un varoncito dominicano, de una familia dominicana: se suponía que fuera un tíguere salvaje con las hembras ( ) Un fracatán de familiares lo aconsejó ( ) Escúchame, palomo, coge una muchacha y méteselo ya. Eso lo resuelve todo. Empieza con una fea. (35).

Pero también puede hablarnos de “la fokin sorpresa”, de que nadie quería ser “roommate del socio”, de los “bichos raros y losers y freaks y afeminaos”.

Prieto, por su parte, escribe desde la tradición rusa, que fluye a través de toda la obra en el tempo, en la naturaleza de las descripciones (Turgué-niev más que Dostoievski), en un cierto regodeo en los circunloquios, un pausado acercamiento a la materia narrativa, una prosa tersa y otoñal. Un español escrito desde lo ruso, como un traductor de sí mismo, explicando al lector los giros de la lengua que un eslavo comprendería de inmediato:

“Le gritó—: Ponial? —que quería decir ‘¿Has entendido?’, pero en masculino, como dicho a un hombre, sin la a al final, indispensable para poner la frase en femenino; cambio de género que debía transmitirle a Leilah la gravedad de su amenaza. ( ) la llamó Masha, porque es como si dijéramos ‘un Iván cualquiera’” (182).

O cuando dice: “darle a entender que había ‘mordido de parte a parte su juefo’, para utilizar una exacta expresión rusa. Mordido de parte a parte hasta dar con el hueso, lo duro” (184).

En Prieto, el lenguaje puede llegar a ser cientificista, rebuscado, como cuando refiere que “Sudábamos a chorros, las papilas subcutáneas nos humectaban como después de un largo invierno” (268). O: “el lente de estos googles recoge el flujo de fotones (…) en una banda de frecuencia inferior al rojo (…) los fotones en vuelo son acelerados por el alto voltaje (…) golpean con fuerza la pantalla fosforescente “(54).

Un lenguaje que busca, y con frecuencia consigue, una máxima precisión, aunque sea a costa de reajustar el tempo narrativo. Un escritor dominicanamerican que escribe en inglés desde lo dominicano. Un escritor cubano que escribe en español desde lo ruso. Dos perspectivas desde lo posnacional. La estilización y traslación al inglés de la oralidad dominicana, de la oralidad del gueto. Y la construcción de un lenguaje terso, metabolización de una tradición letrada europea, particularmente rusa, que evade ex profeso las coordenadas no solo de la oralidad cubana sino del discurso letrado de la isla, y no solo del léxico, sino de la propia construcción sintáctica que suele denunciar al narrador de la isla. A cambio: un español neutro, transparente para todos los hispanohablantes.

También desde el lenguaje hay en ambos una voluntad de aproximación a un lector invisible (internacional, posnacional, ¿el mercado?), una voluntad mercadotécnica, sin que ello sea peyorativo. Christopher Domínguez Michael nos recuerda que "el mercado editorial predica la uniformidad y castiga, más que nunca antes en la historia moderna del libro, la dificultad intelectual y el riesgo formal" (Domínguez 2005).

En Junot Díaz la novela empieza por la detallada explicación del fukú americano, la desgracia inicial de nuestra sufrida historia (según él, Dominicana es el kilómetro cero del fukú), y desfilan en los momentos clave del pasado y del presente la mangosta y el hombre sin rostro, tanto en sueños como en una realidad que sobrepasa las peores pesadillas.

Prieto viene de una tradición occidental, de otro canon de lo maravilloso, de modo que cuando se ve a sí mismo desde afuera en su propia habitación, no apela a los orishas o a los santos mulatos del catolicismo sincrético de la isla, sino a la memoria de madame Blavatzki y la magia de sus cartas instantáneas. Y eso es parte de la tradición cultural como objeto de elección. Prieto no encaja sus ficciones en una tradición heredada, sino en una tradición elegida.

Por su parte, Díaz no expresa la alienación de quien se siente ajeno a dos culturas, sino que condensa sin complejos los elementos de esas dos culturas y lee en clave de cultura popular norteamericana, en clave Marvel, por decirlo de alguna manera, la maldición

ancestral del fukú. Oscar Wao y, por inferencia, el autor, descodifica la realidad en claves de Akira, idioma élfico, Dongeous and Dragons, juegos de rol, Star Trek, Robotech, Madame X, caballeros jedays, Space Opera, Terminator 2 y, en sus propias palabras, "la fokin Tierra-Media" (183).

J., personaje-autor de José Manuel Prieto, se cataloga en Livadia como "alguien con el alma dividida, que albergaba la sospecha ( ) de una presencia ahora mismo en otro lugar ( ) Yo no era una divinidad. Tampoco era un exiliado, no me gustaba esa palabra ( ) Era sólo un viajero" (116-117). Un viajero cosmopolita en la mejor tradición occidental que asume su naturaleza nómada situándose, como un observador de paso, en todos los lugares. O en el no lugar. Es el pasajero que asume paisajes como aeropuertos: tránsitos, no destinos. Nadie como él resume la ciudadanía como flujo. Desde ese punto de vista es, posiblemente, el escritor más posnacional de los dos.

Ambos autores proceden, salvando las distancias, de una experiencia dictatorial. En Díaz, el trujillismo, principal producto dominicano de exportación literaria, está presente en toda la saga familiar con la fatalidad del fokú, maldición que alcanza al protagonista tres decenios después de la muerte de Trujillo. En Prieto, no es en la opaca presencia del castrismo —nunca mencionado— donde afloran las coordenadas de la experiencia totalitaria. Las alusiones al imperio y su caída se pueden rastrear en la escritura tangencial, la naturalidad con que se asume la poda de libertades e, incluso, en cierto momento, el protagonista maldice "la libertad de expresión, un valor rastreramente burgués" (291) y apuesta por "una ley que permitiera la violación de la correspondiera en aras de la seguridad nacional", reivindicando la restauración de "gabinetes negros" para el saqueo de la correspondencia privada (292).

En Díaz, la tradición dictatorial y sus secuelas desencadenan la historia, son argumento. En Prieto, la retórica totalitaria es un sustrato que yace bajo la aparente libertad, en un tono, un susurro, una cuidada elección de las palabras. Escribe Prieto:

el estilo de gobierno que impera en un país se transparenta en la actitud que asumen los padres de familia, los directores de escuela y hasta los administradores de poca monta. Kizmovna había visto infinidad de filmes con escenas de interrogatorios a miembros díscolos del partido y había copiado a la perfección las inflexiones (140).

Antes y después de este libro, Prieto confirma el perfil de su narrativa. Con su precedente Enciclopedia de una vida en Rusia, un retrato sociopolítico de la caída del imperio a inicios de los años 90, y en la posterior novela, Rex (2007), construida como un juego de espejos en torno a un joven maestro privado de origen cubano que trabaja en casa de unos archimillonarios rusos radicados en la Costa del Sol.

En ambos casos, no nos encontramos ante lo que Bernat Castany Prado llama "posnacionalismo reactivo", que "suele estar protagonizado por un emigrante o un bicultural que, viéndose presionado explícita o implícitamente a elegir la identidad nacional del país de recepción, decide enrocarse en una apatridia crítica hacia todo nacionalismo. Está claro que este tipo de posnacionalismo puede apelar a valores cosmopolitas, neoliberales, nihilistas o democráticos para justificar sus posiciones pero, más que su contenido, lo que lo caracteriza es su punto de partida: el rechazo a dejarse encerrar en unas categorías que no dan cuenta de la complejidad y la ambigüedad de las identidades individuales" (Castany Prado 2006). Tanto Díaz como Prieto asumen su posnacionalidad, no como respuesta o reivindicación del no lugar, sino como el resultado natural de sus propias biografías. No son escritores nacionales porque no son individuos nacionales. Su identidad es el "no lugar" o, mejor, el "todos los lugares". Por el contrario que los chicanos, que "se reivindican como tales ( ) [y que construyen, por tanto] un falso posnacionalismo puesto que no trasciende las categorías nacionales sino que inventa nuevas, manteniendo, de este modo, la cosmovisión nacionalista" (Castany Prado 2006), Díaz y Prieto eluden el concepto mismo de nacionalidad, para instalar sus escrituras en el universo líquido de lo posnacional, lo cual puede parecer más obvio en la obra de

Prieto, pero es igualmente constatable en la de Díaz, desde el vehículo que emplea: un inglés impuro, transgresor de los cánones de una presunta excelencia hacia la frontera mudable de la hibridación. Y ambos, desde luego, están lejos de incurrir en lo que se ha llamado "literatura posnacionalista", empeñada en "hacer pedagogía de la cosmovisión posnacional" (Castany Prado 2006).

Ya sabemos, entonces, que el mulato del cañaveral dominicano y el mulato de Yalta están en escenarios antípodas, que protagonizan propuestas diferentes, pero también sabemos que un cañaveral dominicano y un palacio de veraneo en Yalta pueden estar unidos por la misma corriente de una nacionalidad fluyente, imprecisa, trashumante, electiva.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

CASTANY PRADO, Bernat (2006): "Literatura postnacional en Latinoamérica". <http://www.habanaelegante.com/SpringSummer2006/Expresion.htm>.

— (2007): Literatura Posnacional. Murcia: Editum.

DÍAZ, Junot (2008): La maravillosa vida breve de Oscar Wao. Barcelona: Mondadori

DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher (2005): "¿Fin de la literatura nacional?". Reforma, Ciudad de México, 21 de agosto. <http://atari2600.blogspot.com/2005_08_01_atari2600_archive.html>.

MAGRIS, Claudio (1997): El Danubio. Anagrama: Barcelona.

MONSIVÁIS, Carlos (2005): “Las nuevas metáforas identitarias de la literatura posnacional”. Konvergencias, Filosofía y Culturas en Diálogo, n.° 9, año III, junio. <http://www.konvergencias.net/literaturaposnacional.htm>.

PRIETO, José Manuel (1997): Enciclopedia de una vida en Rusia. Barcelona: Mondadori.

— (1999): Mariposas nocturnas del Imperio Ruso (Livadia). Barcelona: Mondadori.

— (2007): Rex. Barcelona: Anagrama.

SAID, Edward (2002): Fuera de lugar. Barcelona: Debolsillo.

■

1. Estereotipo de persona inteligente que persigue apasionadamente, actividades intelectuales y conocimientos impropios de su edad, y con malas habilidades sociales, por lo que suele ser objeto de burlas.

2. La cita pertenece a una entrevista aparecida en <http://www.piedepagina.com/numero12/html/junot_diaz.html.>

LITERATURA Y EXILIO, UN "BUEN SALVAJE" ESCRIBIENDO EN PARÍS

Consuelo Triviño Anzola

Al llegar a cada ciudad nueva el viajero encuentra un pasado suyo que ya no sabía que tenía: la extrañeza de lo que ya no eres o ya no posees más te espera al paso en los lugares extraños y no poseídos.

(ITALO CALVINO, La ciudades invisibles)

"Resueltos temporalmente mis problemas económicos con los cien francos nuevos —diez mil antiguos es más estimulante— que me prestaron en el Consulado, tengo por lo menos diez días tranquilos para comenzar mi novela. Estoy resuelto a escribirla". Así empieza El buen salvaje, del colombiano Eduardo Caballero Calderón (1910-1993), novela cuya lectura nos sugiere mucho más de lo que anotó la crítica especializada en el momento de su aparición, en 1965, cuando, al ganar el prestigioso Premio Nadal, la literatura colombiana alcanzaba una buena posición internacional[1]. Manuel Mejía Vallejo (1923-1998), había obtenido el mismo premio en 1964 con El día señalado. Y es muy curioso que muchas de las preocupaciones planteadas por Caballero Calderón, en torno a lo que podría ser "la novela latinoamericana", confrontaran dos realidades paradigmáticas, precisamente las que le preocupan al protagonista de su novela, cuando este se pregunta dónde debería situar el lugar de la ficción: en el espacio rural o en el urbano, en la provincia o la ciudad, dos campos conceptuales, desglosados exhaustivamente en la ensayística latinoamericana, que le inspiran un proyecto de novela. A partir del mito de los hermanos enfrentados: Caín, el agricultor y Abel, el traidor, el protagonista de El buen salvaje especula sobre el desarrollo del tema. "Necesito

ganar un poco de dinero para vivir y escribir mi novela sobre Caín y Abel, el campesino y el ciudadano"[2].

Si El día señalado de Mejía Vallejo se inscribe en las zonas rurales, devastadas por la violencia de los años cincuenta en Colombia, con los odios y los enfrentamientos brutales por razones políticas; El buen salvaje nos sitúa en el lado opuesto, el París de principios de los sesenta del siglo XX, donde un estudiante latinoamericano de origen humilde ha podido desplazarse, gracias a una beca. Huérfano de padre y madre, este acaba la carrera de Derecho y abandona el país, para continuar su formación. Sin embargo, se desvía de ese proyecto porque quiere ser escritor. Como muchos intelectuales de la clase media en nuestros países, el personaje pudo alcanzar el sueño europeo, que en el pasado era exclusivo de la élite.

Entre José Fernández, el protagonista de De sobremesa y El buen salvaje no solo hay sesenta años de distancia, sino infranqueables barreras sociales, pues en la Colombia rural de Silva, salvo casos excepcionales, los estratos más modestos con alguna educación, no podían permitírselo, si no era apoyado por los poderosos caudillos que les concedían un cargo diplomático, como premio a los servicios prestados (loas, discursos, informes, etc.).

El padre del protagonista de El buen salvaje, un oficinista que logra "sacar adelante a los hijos", responde al esquema. Sin concluir los estudios secundarios, es un triunfo que el hijo se convierta en profesional, aunque la hermana trabaje como secretaria para contribuir al sustento del hogar, tarea en la que ella deberá reemplazar a los padres al quedar huérfanos. Es el modelo familiar más corriente entre las clases modestas en Latinoamérica, que intentan superar la marginalidad a través de la educación. Pero los sueños de progreso, desde la lógica eurocentrista que se impone en la novela, se frustran cuando París se atraviesa en el horizonte del joven desclasado que intenta construirse otro personaje bajo la máscara del intelectual.

¿Por qué París? La historia latinoamericana, como sabemos, ofrece una abundante mitología que ha alimentado el sueño de una ciudad en la que se dan cita artistas, bohemios, hombres de ciencia, personajes excéntricos, procedentes de distintos lugares del mundo y donde es posible vivir en cómodo anonimato, mientras se disfruta

de cuanto puede ofrecernos. Más allá de esa aspiración, los que desean vivir esta experiencia, en realidad, buscan una legitimidad social, pues no ser "nadie" en París, es ser "alguien" en el país de origen, incluso si se cae en la miseria, porque la caída viene acompañada de una leyenda, la del artista bohemio (Verlaine, Rimbaud, Garcín) que sacrifica su vida por el arte. Pero, además, el viaje a Europa le permite al intelectual latinoamericano matar la nostalgia de lo no vivido, convertir su cultura libresca en una experiencia que puede incorporar a su biografía y acaso regresar con un anecdotario que, a la vez, alimentará la ilusión de quienes también desean realizar ese sueño.

Este diálogo de la novela es muy claro al respecto:

Se escandalizó cuando le dije que sentía una nostalgia al revés y de lugares que todavía no conocía: de las ruinas del Partenón sobre una colina calcinada por el sol […] de Nápoles que rueda de los hombros del Vesubio …

—¿Has viajado por esos lugares?

—¡Nunca! Mi nostalgia es un producto de las tarjetas postales y los carteles de las agencias de turismo.

De esta aspiración "cosmopolita" se alimentó una buena parte de la literatura latinoamericana a lo largo de los siglos XIX y XX. Al joven de El buen salvaje, que ya tiene veintisiete años, le atrae el espejismo de la ciudad letrada, con "… los cien libros que se publican por semana, las diez comedias que se estrenan por mes, las mil exposiciones de pintura, los conciertos, las conferencias, la Sorbona, el Instituto, los anticuarios, las librerías, etc.", y así lo manifiesta en la conversación que mantiene con dos latinoamericanos, uno habituado a la vida parisina, pero desde los

márgenes y que nos da su punto de vista: “Vivir en París mal, cualquiera lo puede hacer y eso es lo que yo practico desde hace cuarenta años”. Este personaje ya es consciente de que existe un París inaccesible, el de los restaurantes caros, las excursiones los fines de semana, las vacaciones en la montaña o en el mar. A este se suma el que responde al estereotipo del turista latinoamericano rico que gasta su fortuna en Europa y que ofrece su visión: “Yo trabajo como un negro para poder, cada cuatro o cinco años, venir a divertirme a París”, afirma.

En resumen, la ciudad ofrece placeres a los turistas con dinero y consuelo a los pobres que se alimentan del mito. Pero cada uno tiene su propia experiencia de la ciudad, porque también existe un París duro e inhumano, que puede llevar a sus víctimas al suicidio, como advierte el protagonista, cuando trae a la conversación la anécdota del estudiante que se suicida. El caso del propio autor, funcionario de la Unesco en París, durante el tiempo en que escribió su novela y tras haber pasado una temporada en España, presenta un matiz importante. Ajeno a los afanes de su personaje, Caballero Carderón, mira con distancia y no sin humor, la situación de un joven intelectual latinoamericano en París.

Hijo de una familia acomodada, propietaria de latifundios, el autor conoce distintas caras de la realidad colombiana: la rural[3] y la urbana, pero también los distintos estratos sociales. Su punto de vista es distanciado, aunque no ajeno a la perspectiva eurocentrista. De hecho, la elección del mito del “buen salvaje”, producto de la mentalidad europea, le permite darle una vuelta de tuerca al mito de París. A los ojos de un europeo, el joven escritor que no es capaz de cumplir con las normas de la sociedad francesa, es una especie de salvaje, un ser marginal, casi infantil, dado a la fantasía y con una torpeza suicida contra la que se estrella.

Podría decirse que la novela de Sarmiento tiene su correlato en París. Un siglo después de la publicación de Civilización y barbarie, el salvaje no es el gaucho de la Pampa, sino el intelectual. De este modo, Caballero Calderón muestra la relación dialéctica entre los conceptos de bárbaro y civilizado.

Y es que ante las razones de sus protectores: el cónsul de su país que le presta dinero, el cura que le busca alojamiento y le ofrece

trabajo, el agitador político que le consigue algunas traducciones y lo invita a alinearse a la izquierda, este personaje resulta de una irracionalidad invencible. Por ese motivo pretenden expulsarlo de Francia, enviado en un avión de regreso a su ciudad natal, donde se cree que podría escribir en mejores condiciones "esa novela" y, a la vez, "ayudar" a la familia, que tiene puestas su esperanzas en él. Pero el protagonista no quiere regresar: "Allá no voy a encontrar sino realidades opacas y deprimentes: una ciudad fea, un barrio lúgubre por cuyas calles sucias vagan de noche los perros hambrientos y los fantasmas de los empleados públicos; una casa destartalada desde cuyas ventanas no se ve la torre de Saint Germain des Prés" (Caballero Calderón 1966: 160).

Justamente, el joven escritor huye de su modesta condición, del atraso y de las presiones sociales, de la obligación de sacar de la miseria a su familia. No obstante, sacrifica su vida en ese intento, soportando la marginalidad, en un París de prostitutas, chulos y traficantes que viven en la clandestinidad. Pero allí también hay personas que se interesan por él y reúnen dinero para comprarle el billete de vuelta. De hecho, quienes se compadecen de su enfermedad y porfía lo rescatan de su destino de chochard.

Sin embargo, este París solidario, que refiere Caballero Calderón, no puede tolerar una irracionalidad semejante. Pero la "campaña" de regeneración del joven es fallida porque es un "salvaje americano", que, incapaz de seguir unas normas, rompe los acuerdos convenidos. Su sistema de vida es solicitar préstamos que no puede asumir, pero que le solucionan la vida por un breve periodo. Esta dinámica agudiza sus conflictos y lo lleva hasta los extremos: la indigencia, la enfermedad y el delirio.

Sin duda, la condición "salvaje", caótica, fuera de todo orden, conspira contra el proyecto de escritura de este joven. Por un lado, lo distraen los problemas económicos; por otro, su ilimitada capacidad de fantasear, de negar la evidencia de los hechos. La trampa en la que cae es mayor cuando opta por mentir construyéndose otra biografía para conquistar a la mujer amada, una rica chilena con quien espera resolver la apremiante situación económica.

Tenemos estos componentes en la novela: un país de origen, un

lugar de destino, un aprendiz de escritor y una obra en gestación. Cuatro elementos en tensión, fuerzas destructivas y potencia creadora que luchan por imponerse y dar a luz una criatura híbrida, mezcla de europea y americana, es decir, mestiza, una novela cuyo lugar de nacimiento se discute, una novela sin nombre: “La creación es una nomenclatura. ¿Qué nombre le pondré a mi novela?”, se pregunta.

En nuestro imaginario, el padre se sitúa en Europa y la madre en la América indígena y es en busca del lugar del padre a donde se encamina el joven, huérfano, además. Este quiere dar vida, engendrar, pero en el lugar de donde procede el padre. Esa tortuosa gestación es difícil por su condición híbrida y contradictoria: se es de un lugar donde no se quiere estar, se está en un lugar donde no se puede ser. ¿Cómo resolver esa contradicción? El potencial escritor aún no tiene claro el cómo, solo sabe que esto es posible desde la ficción. Pero entonces surgen otros dilemas.

¿Dónde debe situarse la ficción novelesca? ¿Desde dónde debe ser escrita la novela? Y a estas preguntas responde mientras intenta esbozos de novelas: “Un escritor como yo, que no es un campesino, sino un modesto habitante de un barrio de empleados públicos que confina con los barrios obreros, no puede describir unos campesinos sudamericanos desde París”. Por eso no sale adelante con el proyecto de novela sobre Caín y Abel: “Le relaté al Padre, a grandes rasgos, el proyecto de mi novela. Abel se va a la ciudad alistado en el servicio militar, se desarraiga, se convierte en ciudadano y en chofer, que es la más abominable de las acepciones que pueda tener el hombre mecanizado de la ciudad” (135).

Otra de las preguntas que surgen es ¿a quién va dirigida la obra? “… tu novela no se puede escribir lo mismo aquí que allá, y eso tienes que comprenderlo. ¿Qué intereses tendrían los franceses en leerla, si la publicas en español?” (161), le dice la joven y rica chilena.

Los interrogantes abruman al personaje y le impiden “arrancar” con la novela. ¿Qué carácter debe tener su obra, desde el punto de vista de los procedimientos? ¿Dialogada, descriptiva, policíaca, histórica, sociológica? ¿Cómo debe abordar el tema? “Para escribir esa novela necesitaría estudiar el terreno y enterarme de las costumbres de

esas gentes y de su manera de hablar" y en el caso de la novela inspirada en el mito bíblico, el joven se plantea: "Dónde pondré a vivir a Caín y Abel? ¿En un país del norte de Sudamérica? ¿En un país del sur? ¿En el páramo de los Andes? ¿En una ardiente playa del Caribe con palmeras al fondo? Pensar en todas esas cosas; no escribir nada sin pensarlas muy bien", anota en su cuaderno.

Además, debe definir el tema de la lengua. ¿En qué idioma deber ser escrita? En la lengua arcaica de los campesinos, en el argot de la ciudad. Y si se inscribe en una zona rural, por ejemplo: "¿Podría yo designar exactamente los nombres que le dan a los colores de sus animales? Un caballo rucio, zaino, bayo; una vaca barcina, un toro barroso, una gallina zaraviada" (157).

El joven reflexiona sobre los resortes de la escritura que tienen que ver con la cultura a la que pertenece el autor. Pensando en el mundo de Proust, al que hace referencia a menudo, aclara: "Yo escribo más con la imaginación que con la memoria…". La memoria implicaría para él proyectarse en el pasado donde se sitúa el mundo que quiere dejar y que repudia. Por eso prefiere interrogarse desde su incierto presente y observar el mundo circundante, tomando notas desde la terraza de un café. En su inestable situación en París no le queda otra salida que la fantasía, porque, sin duda, se sabe desplazado de ese futuro de éxito del que sus hábitos lo alejan. Y es que desde la mirada eurocentrista, cualquier intento de redención de este joven falla ante su incapacidad de aceptar las imposiciones sociales, el compromiso consigo mismo y con otros seres que dependen de él. En definitiva, lo pierden su falta de madurez, su fatal puerilidad, que aunque libre de maldad, corresponde a la de "un salvaje", que es como los franceses miran a los americanos.

Precisamente, la grandeza de esta obra esta en la parodia del escritor y de una escritura que pugna por salir, pese al propio autor: esa fuerza creadora que se impone y de la que nos llegan ráfagas de lucidez, en los catorce cuadernos, o borradores, donde el escritor va dejando los trazos de seis novelas. En estas reflexiones alcanza momentos fulgurantes, entre las horas muertas, o relativamente muertas, en las que se sienta en una terraza a observar a los transeúntes, "perdiendo el tiempo", como Proust, a la espera de la criatura que podría convertirse en un personaje.

Literatura sobre la literatura, Caballero Calderón escribe la novela por los años en los que ya se habían publicado La muerte de Artemio Cruz, La ciudad y los perros y Rayuela, en un atmósfera en la que la experimentación se imponía con las propuestas del noveau roman y en la que el mundo dividido en dos bloques, dividía también las consciencias hacia la derecha y la izquierda, imponiendo la figura del intelectual comprometido. Para Germán Carrillo El buen salvaje sería "la novela, anti-novela, novela que se hace a base de deshacerse, ruina que se construye de lo que se mantiene en pie sin que deje de ser ruina y manta que se teje por un lado y se desteje por el otro" (Carrillo), una obra de crítica y teoría del género en la que además ridiculiza y parodia las posturas de cierta crítica normativa que dicta ex cátedra sobre el "deber ser" de la novela.

En efecto, la novela se va escribiendo sola y es acaso esta la razón de que el joven escritor se empeñe en vivir en París donde, alejado de sus raíces, huye hacia la ficción: "Pensé en que tal vez estaba imaginando más que viviendo una novela". Sometido a ese deseo, entrega su destino a la escritura, sin fuerza de voluntad para torcerlo, pero con la tenacidad que le exige el acto de escritura: "No tenía la impresión de escribirla, sino de que se escribía sola". Este proceso no tiene que ver con un plan previamente trazado, ni con unas condiciones impuestas, es un hecho que no sigue un guión, ni un orden lógico y que tampoco se puede abordar desde la simplicidad lógica.

El crítico colombiano Germán Carrillo subrayó el aporte de esta novela que recurre a los procedimientos de la literatura sobre la literatura retomados por la posmodernidad años más tarde. Para él, Caballero Calderón explota sutilmente, en un primer nivel de la narración, no las acciones del personaje, al margen de la sociedad, sino su discurso, desde donde hace la crítica social: "Fuera del pretexto de 'quedarse' en vez de ser 'repatriado', el protagonista es un ser agónico, existencialista, sin patria, sin religión, sin principios, sin nacionalidad, etc., es decir, todo lo que critica en sus Notas sobre el arte y la novela moderna. Por ello resulta irónico que Eduardo Caballero Calderón sagazmente haya hecho, en realidad, a su protagonista de los mismos materiales que emplea el novelista moderno, tan duramente censurado por intermedio de las Notas. Y

aquí justamente está la exageración del anti-héroe, la caricatura de la novela moderna, la parodia del 'estudiante en París' y todo lo que Eduardo Caballero Calderón quería decir sobre las tendencias modernas" (1973: 218).

¿Qué sentido tiene esta obsesión por escribir? ¿Para qué escribe este joven, arriesgando su bienestar, la comodidad burguesa que le espera con una carrera de Derecho y un viaje a París del que podría sacar partido, con los contactos y las amistades que lo ayudarían en su ascenso? Este es el único interrogante que no se plantea porque su determinación sin fisuras no permite dudas de esta índole. Sin embargo, la obra nos da las razones del sentido de la escritura que García Márquez expresa de manera simple cuando dice que escribe para que los amigos lo quieran. Sabemos que sus palabras van más allá, que expresan una necesidad vital de aceptación, de ser no tanto reconocido, como acogido por los otros. En El buen salvaje se percibe cierto resentimiento: "… escribiré esta novela para restregársela algún día en el hocico a esos genios desconocidos". Se refiere a los artistas, los colegas que viven una situación como la suya "escritores que no han visto su nombre en las carátulas de los libros …" "Todos esos artistas y escritores fracasados …" (7).

Más allá de ese resentimiento, el joven desea salir del anonimato, ver la luz: "Necesito algo que me permita resolver el gran problema del momento: salir de golpe de la oscuridad mediante un acto literario —mi manera de actuar es escribir—…" (154). Con ello pretende hacerse perdonar los errores y ganarse el corazón de la mujer que ama. Igual que García Márquez, el personaje de esta novela escribe para que lo quieran, pero no solo por eso, sino para ser alguien: es una necesidad que se le impone. En realidad, quiere superar los obstáculos de una sociedad excluyente donde las clases hegemónicas se arman contra los elementos pujantes de abajo "ninguneándolos", es decir, negándoles el derecho a un reconocimiento.

"Si necesito triunfar rápidamente, mi error está en escribir una obra maestra. Eso lo dejaré para después. La obra maestra no es forzosamente monumental como una catedral, y puede reducirse como en los Libros de Horas, a las menguadas dimensiones de una mayúscula de códice o de una miniatura[4]. Lo que necesito es

escribir una obra de triunfo fulminante" (185).

En definitiva, la solución a muchos de sus dilemas es escribir: "… una obra actual, contemporánea, que podría interesar lo mismo a un lector hispanoamericano que a un lector de París" (107). Pero no deja de pensar en lo que sería escribir una novela latinoamericana, o de tema latinoamericano en París y ensaya seis proyectos de los que deja constancia en catorce cuadernos. En ellos no solo toma distancia de su lugar de origen, sino que a través de la escritura también escapa de la marginalidad a la que lo condena una sociedad en la que no tiene cabida.

El joven escritor quiere ser célebre, obtener un reconocimiento en Europa, incluso recurriendo al seudónimo, para despistar. Pero la falta de medios, y sobre todo, de disciplina, de fuerza de voluntad y de sentido de responsabilidad, se lo impiden. Eso es lo que nos muestra la visión eurocentrista para la que su ser americano es "salvaje". En cambio, sus palabras nos dicen algo más, ponen en evidencia su baja autoestima, lo que le impide llevar a la práctica las audacias que concibe, cuando se deja llevar por la fantasía: "Me paraliza la timidez. Es un sentimiento absurdo, pues en París puede uno hacer lo que quiera sin que a nadie le importe nada".

Si en París busca la celebridad, allí también padece la anulación del ser, el anonimato, ¿por qué empeñarse en permanecer allí?, ¿por qué quiere huir del mundo propio, vivir las existencias que ha soñado, fuera de los límites del solar nativo? Acaso para dar libertad a la imaginación y desarrollar su potencia creadora en un medio que considera propicio.

Huida y búsqueda, lo que se inicia con el viaje a París del estudiante colombiano, no es solo una vida distinta en otra parte, sino la errancia de una escritura que pugna desesperada por ver la luz y que se impone a pesar del autor. El viaje, como salto al abismo, no como destino turístico, es el principio y el final de una vida: muerte y resurrección, como sugiere Fernando Aínsa en Travesías, juegos a la distancia: "Debería confesarse abiertamente: algunos tienen necesidad de mantener una distancia con el allá nativo y el aquí de su vida actual, aunque se inventen nostalgias y desarraigos. Esa distancia les permite respirar con libertad porque el contexto de los orígenes oprime y deprime". Ser nadie en París es, a

la vez, un intento de ser alguien allá, ese allá del que solo le llegan malos recuerdos.

Hoy quizás estos paradigmas no sirvan para la misma reflexión, si pensamos en los desplazamientos ocasionados por la globalización, o en los muros que se levantan contra el derecho de los seres humanos a circular por las fronteras. La actual situación introduce nuevos elementos y otro tipo de personajes en el esquema del viaje de ida y vuelta del intelectual latinoamericano, bien distintos de los que nos presentó Caballero Calderón en El buen salvaje.

Sin duda, el escritor latinoamericano sigue mirando a Europa, y en especial a España, como la posibilidad de derribar los muros que impiden la circulación de sus libros. En muchos casos, ya no se trata de aterrizar en Madrid y Barcelona, como de que sus libros se publiquen en los centros de poder que los llevan de feria en feria y que visibilizan su obra en las franquicias y en los aeropuertos, a la vista de un público, más que "cosmopolita", viajero, que quiere matar las horas en las salas de espera, con una literatura "amena", ágil, de lectura rápida. Son las reglas del mercado y quien aspire a ser Joyce o Proust, sabe que ese camino no conduce al fulminante éxito de los bestsellers, algo que tiene muy claro "el buen salvaje".

Desde la marginalidad del buen salvaje, ¿el arte y la literatura podrían tener una salida? Sin duda, entre los márgenes y el centro hay más de un trayecto con múltiples ramificaciones a las que se pueden aferrar quienes como "el buen salvaje" persisten en su deseo suicida de escribir. Fuera de los circuitos del mercado, se ensayan alternativas, ediciones reducidas en editoriales pequeñas, redes de solidaridad que convocan afinidades, cercanías, corrientes y atmósferas para digerir a gusto lo que puede ofrecer un artista. Una "carrera literaria" no es igual a una carrera de coches. La escritura se hace, permitiéndonos ser e ir mucho más allá de los escaparates y las pasarelas, pero depende de lo que cada quien se proponga.

¿Desde dónde escribimos los nómadas, como nos llama el crítico uruguayo Fernando Aínsa, en este exilio que ya no puede designase con esa palabra, en este destierro que ya no es destierro? ¿Se puede hablar de una desterritorialización de la escritura? ¿Para quién escribimos lejos de la patria?, ¿sobre qué escribir?, ¿la escritura define nuestra identidad?, ¿cuántas identidades acoge esta aldea

global de minorías étnicas, de género, regionales, raciales?, ¿en qué medida nos afecta la realidad de nuestros países de origen, genocidios, desplazamientos forzosos, violencia?, ¿qué tanto arriesgamos en nuestras indagaciones estéticas?, ¿qué tanto nos afecta el fenómeno de la emigración, la situación de nuestros compatriotas en esta otra orilla?, ¿escribimos al margen de estas realidades?, ¿escribimos con la intención de colarnos en la maquinaria mediática de los éxitos editoriales, para después, una vez "alcanzada la fama", como propone el "buen salvaje", dedicarnos a escribir la "verdadera literatura"? Son preguntan que me asaltan en esta otra orilla y no sabría decir si me hubiera planteado las mismas, de haber permanecido en el solar nativo. En todo caso, en mis primeras incursiones en la literatura en mi ciudad natal, no sé si por juventud, no me hice ninguna de estas preguntas. Escribía por necesidad. Hoy tampoco me hago esas preguntas aunque de hecho a algunas de ellas se responde desde la propia obra, como "el buen salvaje", solo nos queda la literatura.

Lo que sí surge al escribir es el tema del idioma. ¿En qué lengua escribo?, ¿en el argot de mis veinte años?, ¿en la lengua híbrida y corrupta que utilizo a diario?, ¿o en la lengua que habita en el fondo de mi ser y me llega del recuerdo? Barthes dice "en toda forma literaria existe la elección general de un tono y de un ethos, si se quiere y es aquí donde el escritor se individualiza, porque es donde se compromete" (1976: 21). Y es que las palabras tienen una memoria segunda que se prolonga misteriosamente en medio de las significaciones nuevas.

Por tanto, fuera de tan complejos y laberínticos circuitos, me encuentro más cerca del "buen salvaje", buceando en las profundidades del idioma, rescatando palabras de la memoria y de la historia, esbozando esa novela que ya no sabemos si es latinoamericana, porque el concepto mismo de Latinoamérica es como un fugitivo que se desplaza sin un horizonte muy claro.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

BARTHES, Roland (1976): El grado cero de la escritura. Nuevos ensayos críticos. Buenos Aires: Siglo XXI.

CABALLERO CALDERÓN, Eduardo (1966): El buen salvaje. Barcelona: Destino.

CARRILLO, Germán (1973): “El buen Salvaje de Caballero Calderón”, Thesaurus, vol. XXVIII, 195-223.

■

1. El artículo del crítico Antonio Iglesias Lagunas, publicado en la Estafeta Literaria, en España, la relacionaba con la tradición picaresca; mientras que la colombina Helena Araújo subrayaba en la revista Eco, lo que para el autor representaba saltar de su mundo novelesco rural (Tipacoque), al cosmopolita de la ciudad de París, de los personajes ligados a la tierra, a los ciudadanos de la urbe anónimos y desarraigados.

2. De hecho, tres años más tarde, el propio Caballero Calderón publicaría una novela con el título de Caín y Abel, en el contexto de los enfrentamientos políticos entre liberales y conservadores.

3. En la que se inscriben sus novelas más conocidas, El Cristo de espalda y Siervo sin tierra, textos de obligada lectura en el bachillerato.

4. Clara referencia a Proust cuando anota en la conversación con Mme. de Guermantes la presencia de la “h” en el nombre de “Jean”, letra muda e inútil, pero impresa con una finalidad artística, propia de un Libro de Horas….).

PASAPORTE DE FRONTERA

(10 FRAGMENTOS HACIA NINGUNA PARTE)

Andrés Neuman

1

Todo cabe en la frontera. La frontera es un todo. Una forma de abarcarlo.

2

En los aeropuertos se emplea una expresión metafórica que sirve para definir literalmente la experiencia migratoria: estar en tránsito. Así estamos, eso somos, antes de cualquier viaje: seres en tránsito. Cuando estamos a punto de partir, no importa adónde, nuestra parte sedentaria se resiste a abandonar la quietud mientras la otra, la nómada, se anticipa al desplazamiento. El resultado, al llegar a destino, es esa remota sensación de extravío, de desconcierto interno sin razón aparente. Una especie de inquietud en la espalda. Por eso me gustan tanto los aeropuertos, catedrales asépticas donde los pasajeros iniciamos la liturgia de cambiar de estado antes de cambiar de lugar. Los aeropuertos son, a su manera fastidiosa, una pregunta acerca de la identidad.

En el aeropuerto de Málaga, en la sala de espera, suele haber una bandada de pájaros que surca el techo en círculos y anida entre las vigas. Observar su aleteo a un lado del cristal, mientras al otro lado del cristal despegan los aviones, tiene una belleza paradójica. Esos pájaros se parecen a los pasajeros: pretenden volar y viven

encerrados en un mundo pequeño. Improvisan un hogar en la frontera entre los que se van, los que llegan y los que están de paso. Mirando los pájaros del aeropuerto de Málaga, a menudo recuerdo la historia de la abuela de una amiga, que llegó a un aeropuerto y quiso quedarse en tránsito.

No me acuerdo de su nombre, pero llamémosla Rosa. Rosa, la anciana de la historia, había nacido en España. Había crecido durante la República y se había exiliado al final de la guerra, con apenas dieciocho años. En Argentina tuvo una vida entera, una familia y nietos, muchos nietos. Allí la abuela Rosa perdió sus raíces, o adquirió otras nuevas, o las dos cosas. Allí fue feliz y desdichada, conoció democracias y dictaduras, bonanzas y miserias. Argentina, en definitiva, se había convertido en su destino. Sin embargo, al enviudar, Rosa quiso regresar a España para estar con su hermana, a la que no veía desde hacía más de sesenta años. Viuda también, su hermana española la recibió deseosa de inaugurar de nuevo el tiempo. El reencuentro les trajo emoción, confusiones y charla durante un año entero. Durante aquel año, la familia argentina de Rosa no dejó de telefonear para convencerla de que volviese. ¿Volver cómo, si acabo de volver?, me figuro que pensaría Rosa al escuchar las voces de sus hijos al otro lado de la línea, mientras contemplaba las arrugas en la cara de su hermana pequeña.

Con el paso de los meses, Rosa empezó a dudar: había recuperado una hermana y los lugares de su infancia, pero ahora echaba de menos a sus otros parientes y sus otras calles. Al principio se negó a moverse. Después, tras numerosas llamadas telefónicas, Rosa aceptó los billetes de avión que le ofrecían. Hizo de nuevo las maletas y una mañana, a primera hora, fue al aeropuerto para volar a Argentina. Lo extraño es que, al día siguiente, la familia de Rosa llamó a España preocupada: ¿dónde estaba la abuela? Su avión había aterrizado, pero sin ella a bordo. En casa de su hermana tampoco sabían nada: Rosa no había vuelto a aparecer ni tampoco había llamado.

Esa misma tarde, su hermana y unos vecinos fueron al aeropuerto a preguntar por ella. La encontraron sentada en una sala de espera, quietecita, mirando con gesto ausente los paneles de los vuelos,

viendo mutar los lugares, los horarios, las compañías aéreas. Llevaba así casi dos días. Había perdido su avión y los dos siguientes. No se había cambiado de ropa. Parecía tranquila.

Cuando la abuela Rosa aterrizó por fin en Buenos Aires, sus familiares atribuyeron su comportamiento a la suave senilidad que, por momentos, iba asomando en ella. Es posible. Quién sabe. Yo prefiero pensar que Rosa tuvo un insoportable acceso de lucidez. Que se pasó dos días reflexionando frente a la gran pantalla de los destinos, decidiendo quién era y de qué lado estaba, en el único sitio del mundo que no está en ninguna parte: el aeropuerto. Ese lugar que está, que es la frontera. Quiero pensar que Rosa, antes de volver con sus nietos, supo para qué sirven las esperas, el estado de tránsito y los pájaros bajo techo.

3

¿Hispanoamérica? ¿Latinoamérica? ¿Iberoamérica? Personalmente, el nombre que le demos me da lo mismo. La discusión es tan larga, y en el fondo tan estéril, como la del español o el castellano. Me interesan más los límites de ese lugar, las fronteras que le supongamos. Europa y Estados Unidos suelen pensar en Sudamérica como un inquieto país compuesto de exuberantes provincias. Sin embargo, para decepción de nuestro Primer Mundo, siempre tan ávido de novedades exóticas, no queda otro remedio que desmentirlo: en la mayoría de los casos, un escritor chileno sabe tan poco de la literatura ecuatoriana como de la vietnamita. Otra cosa distinta es la sensación de comunidad política y económica, cierta coincidencia resistente que hace que muchos ciudadanos del continente se sientan latinoamericanos. Soportar parecidas dictaduras y colonialismos, generación tras generación, termina convirtiéndote en alguien potencialmente asociativo. En resumen: Hispanoamérica no es una unidad, pero quizá le convendría serlo.

Ahora bien, ¿existe un mutuo conocimiento, un fluido intercambio cultural y literario entre los distintos países del continente? Por desgracia, no. Los obstáculos son serios: las editoriales

multinacionales han balcanizado de tal modo el mercado del libro latinoamericano, que un escritor uruguayo tiene escasas posibilidades de ser editado en Chile o Argentina. Con frecuencia, un autor hispanoamericano necesita que lo publique alguna editorial española para ser leído en Latinoamérica. Pero esos libros impresos en España, con su coste en euros, suelen tener un precio inaccesible en el país de origen del escritor. Así que muchos escritores latinoamericanos emigrados tienen el mercado en un lugar y los lectores en otro. En este sentido, España hoy cumple una doble función respecto a la literatura escrita en castellano: hace de puente y a la vez de obstáculo. Es un valioso intermediario y un fiscal ineludible. Esta responsabilidad, sin duda difícil de administrar, es también una gran oportunidad para el intercambio y la unidad de la literatura en castellano.

4

Por una cuestión de respeto histórico, cabe recordar que no es lo mismo exiliarse que emigrar. Los exiliados son los perseguidos, los que se marchan sí o sí, como ocurrió por ejemplo durante el éxodo argentino o chileno a finales de los setenta. Los demás, los que por un motivo u otro se marcharon o tuvimos que seguir a nuestros padres, con menos urgencia y quizá con más dudas, somos simples emigrantes. Eso sí, en ambos casos hablamos de gente desarraigada que se enfrenta a un conflicto en cierta forma poético: el conflicto del lugar. No el lugar físico, que es un problema menor, sino el lugar simbólico: ¿desde dónde escribir?

José Donoso, que vivió en Chile y en Europa, dijo que el precio de la libertad es no pertenecer a nada. Alto precio, sin duda, si es que alguien es libre. Por una parte, el emigrado siente la libertad de la distancia, de no convivir con la identidad nacional en la que fue educado. Pero, por otra parte, esa misma distancia le supone una dificultad para arraigarse en otro lugar e incluso para regresar al lugar de origen. El emigrante ha ganado lo mismo que ha perdido: el sentido de pertenencia. O, dicho de otro modo, el sentido de la patria como algo natural. Así la patria puede convertirse en una

búsqueda, en una futura construcción literaria, en una ficción íntima. Me gusta recordar el consejo de Simone Weil para habitar una ciudad: “arraigarse en la ausencia de lugar”. Me siento vecino de esta idea de una residencia sin lugar esencial, de esa búsqueda de un territorio nómada. Y creo que la literatura puede ser la guía de ese viaje. La madre apátrida.

Mi idea de la extranjería tiene menos que ver con estar afuera de un lugar que con la idea de la frontera, con el punto de unión donde algo se transforma en dos cosas, con la puerta que comunica dos casas. Mi educación y experiencia personal se relacionan, acaso más que con el exilio o la emigración en su sentido tajante, con fenómenos ambivalentes como la aculturación o el mestizaje. Me siento muy cercano a la sensibilidad bicéfala de las segundas generaciones, a esos hijos de emigrantes que han aprendido una cultura en su hogar y otra cultura en la calle, unas costumbres de sus padres y otras distintas de sus conciudadanos, una memoria colectiva de su familia y otra de sus amigos.

5

Se ha repetido mil veces que la patria de un escritor es su lengua. Si esa afirmación fuera cierta, no sabríamos dónde situar a los escritores que cambiaron su lengua materna por una segunda lengua literaria. Por ejemplo a Nabokov, que siendo rabiosamente ruso revolucionó el inglés; a Beckett, ese irlandés consumado en la escritura francesa de vanguardia; al narrador Héctor Bianciotti, nacido, criado e iniciado como escritor en Argentina, que adoptó tardíamente el francés como lengua literaria, que llegó a ingresar incluso en la Academia Francesa, y que solo entonces comenzó a escribir sobre su infancia argentina; o al mucho más modesto Paul Groussac, un francés que en cierta época fue una de las figuras más representativas de la literatura argentina. Cierto que, en estos casos, nos quedaría el recurso de pensar que hay escritores con dos patrias. Pero aceptada esta posibilidad bicéfala, ¿por qué no admitir una tercera, una cuarta patria, y así sucesivamente, hasta que el concepto mismo de patria se volviera provisional y perdiese su

significado de pertenencia?

A propósito de los modos de pertenencia, me pregunto de qué depende un sistema literario nacional. ¿Del empleo de un dialecto determinado? En ese caso, Monterroso no merecería tener relación alguna con la literatura guatemalteca, porque su castellano se filtró notablemente en México, de la misma manera que Bolaño jamás podría leerse desde la literatura chilena, ya que a lo largo de los veintitantos años que pasó en España su prosa abandonó casi por completo los rasgos dialectales de su país de origen. ¿Son acaso más argentinos los diálogos aporteñados de Rayuela que los numerosos cuentos y poemas de Cortázar que aparecen conjugados en tú y sin lunfardos?

¿O quizás un sistema literario depende de una cierta visión compartida de la historia, de una determinada perspectiva común sobre la realidad contemporánea de un país? Eso también sería discutible, porque las visiones históricas, sociales y políticas de Argentina que tuvieron Lugones, Alfonsina Storni, Borges, Sábato y Cortázar (por mencionar una serie de autores más o menos coetáneos) difieren tanto entre sí, que parecen referirse a países distintos.

6

Hay un par de expresiones muy usuales en Argentina que siempre me han llamado la atención: el decir exterior para referirse a cualquier país que no sea la propia Argentina (igual que se dice interior para cualquier lugar del país que no sea Buenos Aires); y el llamar afuera a todos los lugares de residencia de los argentinos emigrados. Más allá de la evidencia de las fronteras estatales, estas expresiones espaciales sugieren una forma de entender la pertenencia. Es muy posible que, considerando los fenómenos migratorios de las últimas décadas, haya llegado el momento de ampliar el marco de referencia de lo que se considera tradición nacional.

Hoy existe una tercera realidad, que es la de los cientos de miles de familias latinoamericanas que viven en España, donde se han hecho mestizas y han hibridado su memoria, su idioma y sus afectos. ¿Es este fenómeno exterior a la cultura y la historia de sus países de origen? España lleva treinta años recibiendo un alto número de inmigrantes latinoamericanos. Es tiempo suficiente para que muchos de ellos no solo se hayan aclimatado y mezclado con sus vecinos españoles, sino para que sus hijos hayan crecido aquí. Eso conducirá muy pronto a replantear la identidad nacional de ambas orillas: habrá muchos españoles de nacimiento educados por familias latinoamericanas, y muchos latinoamericanos de sangre educados en España. Por supuesto, algunos de esos hijos también serán escritores. Y entonces será absurdo preguntarles qué son, de qué lado están, a qué orilla prefieren renunciar. Serán, lo quieran o no, híbridos. Se sentirán compatriotas de Frankenstein. Y ese Frankenstein hablará español.

7

Si tuviera que generalizar, diría que, a grandes rasgos, en Latinoamérica no se lee igual que en España. O, para ser más precisos, no se lee desde el mismo lugar. El concepto de tradición en Latinoamérica es más complejo que en Europa, porque además de un pasado implica un conflicto de identidad colectiva. En algunos países del continente existe un rechazo instintivo de la tradición literaria española, como si leerla como algo propio equivaliese a asumir una cierta condición colonial. Sin embargo, el vínculo literario entre ambas orillas es fatal e incuestionable. Negarlo supondría una mutilación. Por lo demás, esos mismos países no suelen tener reparos en emular la cultura estadounidense. A eso en mi pueblo lo llaman salir de Guatemala para ir a Guatepeor.

En términos históricos, la literatura española ha tenido la costumbre de mirarse en el reflejo de su propia tradición, de dialogar con su patria literaria. Las mejores vanguardias españolas han sido, de hecho, las que supieron renovar a favor de esa tradición. La

generación del 27 sería el mejor ejemplo. Para un escritor argentino, en cambio, la tradición no existe: existen los autores clásicos, individuos geniales y casi siempre extranjeros. Además de europeísta por inclinación, el escritor argentino medio suele ser más o menos esnob y más o menos contrario a la tradición española (con la excepción ya cansina del Siglo de Oro y, por supuesto, de Lorca, Alberti, Cernuda y los demás poetas que en su día editó Losada). Hoy es prácticamente imposible escuchar a un joven poeta argentino citando a Garcilaso, San Juan o incluso Góngora. En términos literarios, una de las cosas más interesantes de la emigración ha sido conocer esas maneras opuestas de leer, o construir, las tradiciones propias.

8

También la ficción está en tránsito. No un tránsito entre la verdad y la mentira, y mucho menos entre la realidad y la imaginación. La ficción es un tránsito entre una realidad de partida y otra realidad de llegada. Entre ambas realidades vivimos nosotros, los lectores. Los que necesitamos mentiras para conocer la verdad. Los realistas de la imaginación.

Hace algunos años, unos psicólogos canadienses realizaron un experimento que dice mucho acerca de la materia de la ficción. Les enseñaron falsas fotos de infancia a una serie de voluntarios y les preguntaron si recordaban esas escenas. La respuesta fue tan sospechosa como imaginativa: la mitad de los encuestados recordó con detalle vivencias inventadas.

Stephen Lindsay, de la Universidad de Victoria, se declaró perplejo por haber obtenido “un nivel tan alto de falsas memorias”. La hipótesis de Lindsay es que los recuerdos no se archivan como objetos, sino que surgen del encuentro entre nuestras experiencias pasadas y nuestras creencias actuales. Su artículo, publicado en la revista Psychological Science, nos explica cómo leemos.

Cuando leemos una novela somos capaces de comprometernos con

un personaje hasta sentir que lo conocemos en persona. Hay algo conmovedor y desesperado en la manera en que nos identificamos con las ficciones. Así surgió la novela moderna: con Alonso Quijano interpretando el mundo a través de sus libros de caballerías. Lo leído forma parte de nuestra memoria tanto como lo vivido, lo deseado, lo imaginado o lo soñado. Claro que no cualquier relato consigue modificar nuestro pasado. Para eso tiene otra teoría el doctor Lindsay, que debió dedicarse a la crítica literaria: "el índice de falsos recuerdos depende de la verosimilitud de la historia, de la confianza que inspiremos en el entrevistado (es decir, en el lector) y del poder evocador de la imagen".

También el destino es reescrito por la ficción. Cuando Paul Auster publicó su autobiografía A salto de mata muchos pensaron que, con la vida que había llevado, no era extraño que luego hubiera escrito esas novelas. Pero me inclino a pensar que Auster, de tanto escribir historias, no supo contar su propia vida de manera distinta a sus novelas. Se puede ser completamente sincero relatando una historia que nunca sucedió.

En literatura la nostalgia tiene trampa: al recordar, el narrador rescata lo que no pudo vivir. Evocar un tiempo perdido no significa tanto regresar al pasado como elegir un sendero distinto. Conquistar otra memoria. El milagro es que, en su noble artesanía, esas mentiras con causa pueden incumbirle al lector mucho más que sus propios diarios íntimos o que un álbum de familia.

9

En este recorrido por las fronteras y sus distintos modos de expresión, me gustaría proponer una pequeña reflexión de carácter gramatical, pero también ideológico. Personalmente, no puedo estar de acuerdo con la norma académica que exige escribir los extranjerismos en letra cursiva. Más allá de que las cursivas dañan la homogeneidad visual del texto e interrumpen la placidez de la lectura, y más allá también de que pueden afear un escrito técnico llenándolo de un inclinado sarampión, como escritor encuentro un

reparo de fondo. El recurso de la cursiva, tan útil si se trata de destacar un título o expresar un énfasis, se convierte en manía esencialista cuando se extiende a toda palabra extranjera que se cruce en nuestro camino. Como si fuera una aduana, esa cursiva impuesta actúa igual que un detector de palabras inmigrantes. Como si, al pasar de la natural letra redonda a la crispada cursiva, se le estuviera advirtiendo a esa palabra: "tú no perteneces a nuestra habla, así que ponte estas ropas especiales y ándate con cuidado".

Se puede escribir mal con o sin extranjerismos. Por eso, como contrabandista de las palabras, a uno le gustaría que las academias acordasen una norma tipográfica más hospitalaria y les permitiesen a las voces foráneas vestirse de paisano, fundirse con el texto redondo y campar a sus anchas sin llamar la atención ni parecer sospechosas. Para cualquier hablante apasionado, toda la realidad es un mismo texto y todo lo que hay en él es lengua, su lengua. Igual que un idioma alegre, igual que el chorro de la oralidad, igual que cantar bajo la ducha, la prosa es múltiple y una sola, es un todo continuo de raíz heterogénea. Por eso me gustaría que liberásemos a las palabras inmigrantes del estigma de las cursivas y las dejáramos mezclarse con esas otras que habitan, como decía el emigrante Nabokov, en la punta de la lengua. Con nuestro diccionario abierto de par en par. Como si esas palabras también fueran nuestro pan hispánico de cada día.

10

Quizá Novalis tuviera razón, y la escritura solo sea "un afán de encontrarse en todas partes como en casa". O incluso: ¿por qué no vivir a la intemperie? Al fin y al cabo, como canta el lied de Schubert: "extranjero he llegado, /extranjero me voy".

Todos cabemos en la frontera. Y la frontera, por suerte, no le pertenece a nadie.

SOBRE LOS AUTORES

KARIM BENMILOUD es profesor de Literatura Latinoamericana en la Université Paul-Valéry Montpellier III. Especializado en la literatura mexicana, es autor de una treintena de artículos y de tres libros sobre literatura hispanoamericana contemporánea dedicados a autores mexicanos consagrados de la segunda mitad del XX (Juan Rulfo, Rosario Castellanos, Carlos Fuentes), a la Generación del Medio Siglo (Sergio Pitol, José Emilio Pacheco, Jorge Ibargüengoitia) y sobre nuevas tendencias (Carmen Boullosa, Sergio González Rodríguez, etc.). Ha sido miembro del comité de expertos en la organización del Salón del Libro de París de 2009 dedicado a México. También ha dedicado ensayos a García Márquez, Reinaldo Arenas, Guillermo Rosales, Edmundo Paz Soldán o Roberto Bolaño. Destacan entre sus publicaciones Les astres noirs de Roberto Bolaño (2007), Homenaje a Sergio Pitol (2011) y Le roman mexicain contemporain: Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Sergio Pitol (2011).

MARÍA CABALLERO WANGÜEMERT es catedrática de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Sevilla. Ha publicado unos ochenta artículos sobre literatura hispanoamericana, así como los libros: La narrativa de René Marqués (1986), Letra en el tiempo (1997), Femenino plural. La mujer en la literatura (1998), Ficciones isleñas. Estudios sobre la literatura de Puerto Rico (1999), Borges y la crítica. El nacimiento de un clásico (1999), Novela histórica y posmodernidad en Manuel Mujica Láinez (2000), Memoria, escritura, identidad nacional: Eugenio María de Hostos (2005; III Premio Internacional de Periodismo “José Ramón Piñeiro León”) y tres ediciones críticas: Recuerdos de provincia, autobiografía del argentino Domingo Sarmiento (1992); Viaje a La Habana, de la condesa de Merlín (2006) y La casa de los espíritus, de Isabel Allende (2007). Ha realizado estancias de investigación en Alemania (Mainz) y Francia (París) y ha sido profesora invitada del

Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe (San Juan de Puerto Rico) entre 1995 y 2000.

ADÉLAÍDE DE CHATELLUS es profesora titular en la Université de Paris Sorbonne (Paris IV). Se dedica a las formas breves escritas hoy por autores nacidos en América Latina. En 2008 organizó el congreso “Vivir del cuento”. Es traductora al francés de poesía hispánica contemporánea y textos breves de Iwasaki, Neuman, Padilla o Méndez Guédez, autores sobre los que escribe. También, convencida que no hay nada más poético que una receta, tiene un libro de cocina inédito.

ÁnGEL ESTEBAN es catedrático de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Granada y profesor visitante permanente en las universidades de Delaware y Montclair State (EE UU). Algunos de sus últimos libros son Cuando llegan las musas: cómo trabajan los grandes maestros de la literatura (2002); Gabo y Fidel (2004), traducido a 8 idiomas, Literatura cubana entre el viejo y el mar (2006), Antología de la poesía hispanoamericana de mitad de siglo xx (2008) y De Gabo a Mario: el boom a través de sus premios Nobel (2010). Ha realizado ediciones críticas de José Martí, Julio Ramón Ribeyro, Miguel de Carrión, La Monja Alférez, Juan Montalvo, Juan León Mera, Ángel Gaztelu, Mario Vargas Llosa, etc. Colabora semanalmente en prensa diaria y coordina el Máster en Estudios Culturales de América Latina de la Universidad de Granada.

LUIS MANUEL GARCÍA MÉNDEZ es profesor universitario, investigador y periodista residente en España. Ha trabajado como jefe de redacción de la revista Encuentro, fundada por Jesús Díaz. Ha publicado, entre otros títulos, los volúmenes de cuentos Sin perder la ternura (1987), Los forasteros (1989) y El éxito del tigre (2003); los poemarios Un asombro pendiente (1994/1995) y Utopiario (2003), así como la novela El restaurador de almas (2002), que le valió el premio internacional de narrativa en

castellano Vicente Blasco Ibáñez. En 1990 obtuvo el premio Casa de las Américas de cuento con Habanecer (1992), que recibió también el Premio Nacional de Crítica y es publicado en España en 2005.

REINALDO LADDAGA es profesor asociado en el Departamento de Lenguas Romances de la Universidad de Pennsylvania, donde ha dirigido el programa de estudios graduados. Ha publicado alguno de los más relevantes ensayos sobre literatura latinoamericana reciente y sobre las transformaciones acaecidas en el arte contemporáneo. Entre sus publicaciones destacan los ensayos Literaturas indigentes y placeres bajos (2000), Estéticas de la emergencia (2006), Espectáculos de realidad: ensayos sobre la literatura latinoamericana de las últimas dos décadas (2007), premiado por el Instituto de Literatura Iberoamericana, y Estéticas de laboratorio (2010). Ha publicado la novela La euforia de Baltasar Brum (1999), el volumen de biografías Tres vidas secretas (2009) y numerosos artículos sobre literatura, arte y cine.

ANA MARCO GONZÁLEZ es doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Granada, donde imparte clases de Literatura Hispanoamericana. Ha sido investigadora visitante en la University of California-Los Angeles (UCLA), la UNAM de México o L'Università Orientale de Nápoles. Se interesa por las relaciones entre la cultura popular y la literatura, particularmente en el área mexicana, y sobre este tema ha publicado diversos artículos en revistas y obras colectivas.

ERIKA MARTÍNEZ CABRERA es doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Granada. Actualmente desarrolla su labor investigadora en La Sorbona. Ha editado Quiroga íntimo (2010), La voz en bandolera (2007), Me incitó el espejo (2010) y Antología de la poesía española en la segunda mitad del siglo XX(2011), junto con Álvaro Salvador.

JUAN CARLOS MÉNDEZ GUÉDEZ, doctor en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Salamanca. Es autor de novelas como Chulapos Mambo (2011); Tal vez la lluvia (2009), con la que obtuvo el Premio Internacional Ciudad de Barbastro; y Una tarde con campanas (2004), entre otras. En el género cuentístico ha publicado: Hasta luego, Míster Salinger (2007), o Tan nítido en el recuerdo (2001).

JESÚS MONTOYA JUÉREZ es investigador Juan de la Cierva (MICINN) en la Universidad de Murcia. Doctor por la Universidad de Granada, ha sido investigador visitante en diferentes universidades como las de Buenos Aires, Duke o la Sorbona. Ha publicado cerca de 50 trabajos de investigación sobre narrativa y cine hispanoamericanos y es coeditor de los volúmenes Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (2008), Miradas oblicuas en la narrativa latinoamericana contemporánea: fronteras de lo real, límites de lo fantástico (2009) y Narrativas latinoamericanas para el siglo XXI: nuevos enfoques y territorios (2010).

ANDRÉS NEUMAN ha publicado novelas: Bariloche (Finalista del Premio Herralde), La vida en las ventanas, Una vez Argentina y El viajero del siglo (Premio Alfaguara y Premio de la Crítica); cuentos: El que espera, El último minuto, Alumbramiento y Hacerse el muerto; y el libro sobre Latinoamérica Cómo viajar sin ver. Sus poemarios están reunidos en el volumen Década. Ha recibido el Premio Hiperión de poesía. Traducido a 10 idiomas, fue incluido en la lista Bogotá-39 y entre los mejores narradores jóvenes en español según la revista británica Granta.

FRANCISCA NOGUEROL JIMÉNEZ es profesora titular de Literatura Hispanoamericana en la Facultad de Filología de la Universidad de Salamanca. Ha sido profesora visitante en diferentes universidades americanas (Estados Unidos, Colombia, México, Brasil, Chile) y europeas (Francia, Italia y Alemania). Doctorada con una tesis sobre

Augusto Monterroso fruto de la cual fue su libro La trampa en la sonrisa (1995; 2a edición 2000), es autora y editora, asimismo, de Los espejos las sombras (1999); Augusto Monterroso (2004); Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura (2004), Contra el canto de la goma de borrar: asedios a Enrique Lihn (2005), Contraelegía. La poesía de José Emilio Pacheco (2009) y Narrativas latinoamericanas para el siglo XXI: nuevos enfoques y territorios (2010), amén de otros 130 trabajos de investigación publicados en revistas nacionales e internacionales.

Ma ÁNGELES PÉREZ LÓPEZ es poeta y profesora titular de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Salamanca. Ha trabajado sobre literatura contemporánea, con especial interés en la obra de Vicente Huidobro, Nicanor Parra y Juan Gelman, sobre los que ha publicado diversas monografías y ediciones. Es coeditora del volumen Narrativas latinoamericanas para el siglo XXI: nuevos enfoques y territorios (2010).

ÁLVARO SALVADOR nació en Granada en 1950, ciudad en cuya Universidad actualmente trabaja. Ha publicado varias ediciones de la poesía de Rubén Darío, Julián del Casal y la poesía hispanoamericana actual, y distintos estudios como Rubén Darío y la moral estética (1986), Espacios, estrategias, territorios. Algunas aproximaciones a la literatura hispanoamericana del siglo XX(2002), Las rosas artificiales (la búsqueda de la modernidad en la poesía hispánica) (2003), Letra Pequeña (2003) y El impuro amor de las ciudades (Premio Casa de las Américas de Ensayo en 2002.)

CONSUELO TRIVIÑO ANZOLA, narradora y ensayista colombiana, reside en Madrid desde 1983. Colabora con las revistas Nueva Estafeta Literaria y Cuadernos Hispanoamericanos con reseñas de libros. Ejerce la docencia universitaria, participa en proyectos de investigación y publica artículos y libros sobre autores y temas hispanoamericanos, proyecto que abandona al vincularse al Instituto Cervantes. Actualmente colabora con el suplemento

cultural “ABCD de las Artes y de las Letras” del diario ABC. Como narradora ha publicado Siete relatos, Prohibido salir a la calle, El ojo en la aguja, La casa imposible, La semilla de la ira y Una isla en la luna. Obtuvo el primer premio en el Concurso Nacional de Libro de Cuentos de la Universidad de Tolima (Colombia) en 1976, y ha sido finalista en concursos literarios como el Eduardo Caballero Calderón de Novela, en Colombia en 1996.

IBEROAMERICANA VERVUERT

La globalización ha generado una intensificación de la movilidad a través de las fronteras sin precedentes, lo que conlleva transformaciones en el significado de los límites e imaginarios nacionales. En consecuencia, cada vez más discursos narrativos y críticos en los últimos años han planteado, paralelamente a la exigencia de una perspectiva más amplia para interpretar el conjunto de la literatura hispanoamericana, la superación de los cajones de sastre epistemológicos nacionales en el estudio de esta literatura. Este libro estudia las transformaciones de la literatura hispanoamericana actual y da buena muestra de en qué medida las fronteras nacionales han venido volviéndose porosas o, más bien, cómo la noción de frontera ha mutado y se ha imbricado en mayor o menor medida con toda realidad susceptible de ser narrada.

Francisca Noguerol Jiménez es profesora de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Salamanca. Es autora de, entre otros, *La poesía de José Emilio Pacheco* (2009) y *Narrativas latinoamericanas para el siglo XXI: nuevos enfoques y territorios* (2010).

Mª Ángeles Pérez López es poeta y profesora de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Salamanca. Es coeditora de *Narrativas latinoamericanas para el siglo XXI: nuevos enfoques y territorios* (2010).

Ángel Esteban es catedrático de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Granada. Autor de más de cuarenta ensayos sobre esta especialidad.

Jesús Montoya Juárez es investigador Juan de la Cierva (MICINN) en la Universidad de Murcia. Es coeditor, entre otros, de *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo* (2008), *Miradas oblicuas en la narrativa latinoamericana contemporánea: fronteras de lo real, límites de lo fantástico* (2009).

9 788484 896241